



Stratégies de Survie chez Edwidge Danticat, Jamaica Kincaid et Toni Morrison

Josette Spartacus

► To cite this version:

Josette Spartacus. Stratégies de Survie chez Edwidge Danticat, Jamaica Kincaid et Toni Morrison. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2014. Français. NNT : 2014MON30035 . tel-01138055

HAL Id: tel-01138055

<https://theses.hal.science/tel-01138055>

Submitted on 1 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'Université Paul-Valéry, Montpellier 3

Préparée au sein de l'école doctorale :
Langues, Littératures, Cultures et Civilisations

Et de l'unité de recherche :
Etudes montpelliéraines du Monde anglophone

Spécialité : Littératures des Pays anglophones

Présentée par Josette Spartacus

**Stratégies de survie
chez Edwidge Danticat,
Jamaica Kincaid et Toni Morrison**

Soutenue le 5 décembre 2014 devant le jury composé de :

Mme Claudine Raynaud, Professeure des universités,
Université Paul-Valéry, Montpellier 3, Directrice

Mme Kathie Birat, Professeure émérite des universités,
Université de Lorraine, Membre du jury, Rapporteur

Mme Corinne Duboin, Professeure des universités,
Université de la Réunion, Membre du jury, Rapporteur

M. William Dow, Professeur des universités, Université Paris-Est
Marne-la-Vallée (UPEM), Membre du jury

Mme Claude Le Fustec, Maître de conférences, Université de Rennes 2,
Membre du jury

Cette étude explore les stratégies de survie qu'Edwidge Danticat, Jamaica Kincaid et Toni Morrison développent dans leurs romans. Il s'est agi de n'étudier que trois romans de chacune d'entre elles. Elles sont toutes trois Afro-américaines et Afro-caribéennes issues de trois générations différentes : Toni Morrison est née en 1931, Jamaica Kincaid en 1949 et Edwidge Danticat, en 1969. Une vingtaine d'année sépare chacune d'entre elles, et pourtant, les thématiques qu'elles élaborent se font écho, sans pour cela que leurs stratégies d'écriture soient comparables. La première partie s'intéresse aux bases de la transmission de la problématique des noirs des Amériques : la mère, le père et la structure sociale, c'est-à-dire la relation aux autres. La deuxième partie est centrée sur l'individu et ce qui en est dit dans les textes, mais aussi sur la marge de silence qu'ils expriment. La troisième partie étudie les stratégies qui s'élaborent depuis la marge puisque ces romans-là, de manière intrinsèque, racontent la marge. La quatrième partie explore les stratégies de résilience qui se concentrent essentiellement sur le vivant, qui, cependant, n'accède à la compréhension de ses propres stratégies de survie que trop tardivement.

Mots clés : Danticat/ Kincaid/ Morrison/ Stratégies de survie/ U.S.A./ Caraïbe/ Héritage transatlantique/ Femme/ Amériques.

Our purpose is to explore the survival strategies that Edwidge Danticat, Jamaica Kincaid and Toni Morrison develop in their novels. Only three novels of each author were the objects of our scrutiny. The three novelists are Afro-American and Afro-Caribbean from three different generations: Morrison was born in 1931, Kincaid in 1949 and Danticat in 1969. A bare twenty years stands between each of them, yet the themes that they tackle echo each other

even if their individual writing strategies seem different. Our first part deals with the bases of black lore transmission: the impact of the mother figure, the place of the father and the social structure which transmits cultural features through relationships between each individual. Our second part is centered on the experiences from the margin: what it is to live “outside” and the silences it implies. Our third part explains the strategies that are elaborated from that margin. Finally, the fourth part concentrates on resilience strategies even if the understanding of the phenomenon happens belatedly.

Key words: Danticat/ Kincaid/ Morrison/ Survival Strategies/ U.S.A./ The Caribbean Islands/ Afro-American and Afro-Caribbean Heritage/ Women/ The Americas.

THESE

Discipline : Langues, Littératures, Cultures et Civilisations des pays anglophones

Josette Spartacus

**Stratégies de survie
chez Edwidge Danticat, Jamaica Kincaid
et Toni Morrison**

Thèse dirigée par Mme la Professeure Claudine Raynaud

Soutenue le 5 décembre 2014

A mon père, Raymond Spartacus

A ma mère, George Spartacus

Qui m'ont transmis des stratégies de survie et de vie.

Remerciements

Je remercie avant tout ma directrice de thèse Mme Claudine Raynaud. Elle a su m'accompagner et me soutenir avec constance, rigueur, bienveillance et autorité.

Je voudrais très sincèrement remercier Henri Suhamy, Corinne Bigot, Gilles Couderc et Alain Gigandet pour le soutien inconditionnel qu'ils m'ont toujours apporté depuis longtemps et pas seulement sur ce travail.

Ma fille, Céleste, doit être remerciée pour toute l'aide logistique qu'elle m'a apporté pendant six ans. Ma plus jeune fille, Zoé, doit elle aussi être remerciée pour toutes les remarques qu'elle a formulées sur mon travail. Toutes deux ont alimenté le débat sur les stratégies de survie sur lesquelles elles ont porté un regard nouveau et salvateur.

Georges Morell tient une place particulière. Il a consacré une grande partie de son temps à mettre en forme ce travail. Il a été mon aide de camp et, sans lui, ces pages auraient littéralement été informes.

Je tiens aussi à remercier tous ces amis et parents qui ont dû négocier ma présence à la baisse au fil de ces dernières années mais qui m'ont toujours accompagnée. La liste est difficile à établir, ils se reconnaîtront : je leur dis merci. Juste merci. Encore davantage : un grand merci.

SOMMAIRE

Avant-propos.....	8
Introduction.....	10

PREMIERE PARTIE

Prolégomènes de la survie

Chapitre I ^{er} . – Matrice.....	22
Chapitre II. – Le père.....	40
Chapitre III. – La relation à l'autre.....	60
1. <i>La relation à l'étranger</i>	60
2. <i>Le mouvement</i>	70
3. <i>L'exil, la stagnation</i>	77

DEUXIEME PARTIE

Les stratégies du silence

Chapitre I ^{er} . – Religions. – Traces.....	86
Chapitre II. – Les relations au corps.....	96
Chapitre III. – Langues et langages.....	108

TROISIEME PARTIE

Les stratégies de la marge

Chapitre I ^{er} . – Le lieu de la marge.....	142
Chapitre II. – La mère en tant que transmission de la marge.....	161
Chapitre III. – Marges et périphéries.....	176
Chapitre IV. – Fiction et autobiographie	190

QUATRIEME PARTIE

Les diktats du vivant

Chapitre I ^{er} . – Les stigmates de la souffrance.....	224
Chapitre II. – La mort.....	252
1. <i>Tuer la mort</i>	258
2. <i>Récupérer du vivant</i>	270
3. <i>Récupérer les morts</i>	283
Chapitre III. – Nachträglichkeit. – L'après-coup.....	292
CONCLUSION.....	322
Bibliographie	326
Chronologie des ouvrages	343
Abréviations	347
Index	348

AVANT-PROPOS

Cette thèse propose d'explorer les inscriptions textuelles des stratégies de survie dans l'écriture romanesque de trois auteures afro-américaines et afro-caribéennes : Toni Morrison, Jamaica Kincaid et Edwidge Danticat. Globalement, il s'agit de mettre à plat les ressorts de ces stratégies dans l'écriture même, en étudiant plus particulièrement ce qui structure les narrations mais également en explorant la mise en œuvre de ces stratégies par les personnages.

Dans les romans de ces écrivaines, la trace historique laissée par l'esclavage organise des stratégies rémanentes qui portent sur l'écriture dont les « symptômes » premiers sont : le récit des origines, la quête isiaque et, d'un point de vue générique, le recours à la pseudo-biographie. L'hypothèse de départ est que ces œuvres se structurent selon des modalités qui, schématiquement, gravitent autour de trois axes : la reconnaissance, la catharsis et la renaissance.

En effet, il sera opportun de se concentrer sur un des motifs récurrents dans la quasi-totalité des neuf romans proposés pour cette thèse. Il s'agit du choix fait par les trois auteures, de personnages centraux orphelins ou refusés ou bien encore refusant une parentalité impossible. Il en découle, pour ces personnages, l'obligation d'aborder une quête que nous qualifions d'isiaque. Au cours de cette quête, elles entrent dans un lent processus de reconnaissance de ce qui a été, conduisant à une catharsis de ce qui est, et une

forme de renaissance au travers d'une redéfinition de l'ego qui passe par divers symptômes de l'écrit autobiographique.

Il conviendra enfin d'apprécier à partir de ces romans ce qui peut être conçu comme la généalogie d'une écriture en devenir, conjugée au féminin depuis les années 70. Ce qui est mis en œuvre aujourd'hui est la conséquence de ce qui a été mis en œuvre autrefois. Il a aussi des conséquences sur les nouvelles approches d'écriture pour la femme écrivaine noire de ce début de XXI^e siècle.

Le corpus comprendra trois romans de chacune des auteures. En ce qui concerne Toni Morrison : *Sula* (1973), *Tar Baby* (1981) et *Love* (2003), pour ce qui est de Jamaica Kincaid : *Lucy* (1990), *Annie John* (1983) et *The Autobiography of my Mother* (1996) et, enfin, pour Edwidge Danticat : *Breath, Eyes, Memory* (1994), *The Farming of Bones* (1998) et *The Dew Breaker* (2004).

INTRODUCTION

RECONNAISSANCE – CATHARSIS – RENAISSANCE

Les termes « reconnaissance » et « catharsis » sont empruntés à Aristote qui, dans *La Poétique*, les utilise pour définir des moments cruciaux de la tragédie. Ainsi, le premier terme « reconnaissance » ou « anagnorèse » est le moment « qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur » (in *La Poétique*, Aristote, chapitre XI). Ce moment est, selon Aristote, bien souvent accompagné d'une « péripétie ». Il donne pour exemple celle qui prend place dans *Œdipe* où la reconnaissance par Œdipe et par Jocaste de leur lien de parenté respectif est révélée comme « par hasard » au cours d'un dialogue avec le messager de Corinthe. Cette péripétie permet une révélation essentielle au principe de « reconnaissance ».

Révélation et reconnaissance sont donc, selon Aristote, intimement liées pour amener cet autre moment important dans le processus tragique, qu'est la catharsis. Ce moment peut être défini comme la purgation de la faute attachée au héros ou à l'acte tragique. Dans le processus cathartique, il peut aussi s'agir non seulement d'une purgation, mais aussi d'une purification, les deux termes pouvant s'appliquer au héros, aux autres protagonistes et/ou à l'auditoire.

Ce qui nous paraît important et essentiel dans la démarche explicative d'Aristote, sur ces deux moments précis du processus tragique, est qu'elle peut être transposée et appliquée à des processus historiques tel celui qui nous concerne ici : la traite des esclaves, la reconnaissance de cette faute et la ou les catharsis qui peuvent en découler.

Les récits qui sont contemporains de cette période-là (entre 1789 et 1920 globalement) entrent parfaitement, selon moi, dans les catégories où il s'agit d'accéder à l'amour ou à la haine des être destinés au bonheur ou bien au malheur. Je veux parler par exemple de textes, comme ceux de Frederick Douglass, de Victor Séjour, de Harriet Jacobs¹ et tant d'autres. Ce qui différencie ces textes de ceux que je me propose d'explorer (c'est-à-dire de Toni Morrisson, de Jamaica Kincaid et d'Edwidge Danticat) c'est, d'une part, leur haute teneur autobiographique et, d'autre part, leur nécessaire contiguïté aux événements qui les déclenchent et qui ne peuvent donc que proposer des reconnaissances et des renaissances binaires : le bonheur ou le malheur, le bien ou le mal, le blanc ou le noir. Dans cette introduction, nous choisissons de ne parler que de trois romans pour tenter d'explorer les formes que prennent ces nouvelles orientations littéraires. Il s'agit de *Tar Baby* de Toni Morrisson, de *The Autobiography of My Mother* de Jamaica Kincaid et de *The Dew Breaker* d'Edwidge Danticat. Ainsi, dans un premier temps, nous nous proposons d'explorer ce qui est commun à ces trois romans sur les thèmes de « reconnaissance », « catharsis » et « renaissance », pour ensuite nous orienter vers les questions essentielles auxquelles ce travail tentera de répondre. Ces questions essentielles posent bien entendu les orientations afro-américaines et caribéennes des récits littéraires de ce XXI^e siècle. Nous ferons donc l'exégèse

¹ Voir : Henry Louis Gates Jr. and Nellie Y. MacKay. *The Norton Anthology. African American Literature*. New York : Norton, 1997.

de ce qui relie les trois romans de Toni Morrison, Jamaica Kincaid et Edwidge Danticat cités plus haut.

Ce qui frappe au premier abord, c'est que ce sont tous, ce que l'on pourrait appeler des récits des origines. Les personnages principaux sont, dans les trois romans, des personnages orphelins de père et de mère, ou de mère, ou orphelins des parents réels, c'est-à-dire que les parents géniteurs sont des individus construits à partir d'expériences inavouables à leurs enfants. Ces mensonges « ontologiques » finissent par faire d'eux, des parents perdus comme le découvre la narratrice de *The Dew Breaker* au moment où elle accède à la « reconnaissance » que son père haïtien, immigré aux Etats-Unis, n'a pas fui son île d'origine parce qu'il était la proie des tontons macoutes mais parce qu'il était lui-même un tonton macoute : « I have lost my subject, the prisoner father I loved as well as pitied » (D.B., 31). Quant à la narratrice de *The Autobiography of my Mother*, ce qu'elle dit de l'absence physique de sa mère, au début du roman, ne participe pas de la perte, mais d'un sentiment voisin qui est la perdition, « my mother died at the moment I was born, and so for my whole life there was nothing standing between myself and eternity » (A.M., 3).

Ce schéma est trop répétitif ou bien assez répétitif pour qu'il ne fonctionne pas comme un trope. En effet, il agit comme le motif presque ontologique de ces descendants d'esclaves, esclaves dont on pourrait dire qu'ils étaient orphelins à fois parce que les pratiques économiques et idéologiques les voulaient tels – en effet, ils étaient non seulement séparés, de fait, de leur propres parents mais leurs propres enfants leur étaient bien souvent enlevés pour être utilisés ailleurs. Ils étaient aussi tout bonnement orphelins de la mère patrie. Le résultat, même si cela demande à être approfondi, est que dans les trois romans que nous avons explorés, les

personnages sont des êtres sans trait d'union entre le passé et le présent, expatriés, entre deux eaux, des « immigrés de l'intérieur » pour reprendre un terme cher à W.H. Auden, qui une fois qu'ils ont « reconnu » au sens aristotélicien la nature de leur statut, peuvent accéder, à une forme de renaissance. C'est le cas du personnage de Toni Morrison, dans *Tar Baby*, Jadine, elle aussi orpheline et qui finit par dire à son compagnon qu'elle décide de quitter : « You stay in that medieval slave basket if you want to (...) There is nothing any of us can do about the past but make our own lives better (...) That is the only revenge, for us to get over. Way over » (T.B., 274).

Les thèmes collatéraux, à ce premier trope, sont : la relation au père et à la mère qu'ils soient métaphoriques ou transgénérationnels, la relation à l'autre ou à l'étranger, la relation à la terre, au pays ou aux pays, c'est-à-dire bien souvent le thème du mouvement ou de l'exil et bien évidemment l'ego et tout ce qui concerne le rapport à la sexualité et au désir.

Le deuxième trope commun à ces trois ouvrages et qui découle du premier est le fonctionnement de la quête isiaque. En effet, il s'agit à la fois pour les personnages de retrouver les morceaux manquants de leur propre histoire, comme dans le mythe d'Isis et Osiris, mais non plus pour retrouver l'autre ou les autres, mais pour se trouver soi-même et revendiquer sa présence au monde de manière existentielle.

Ainsi, *The Dew Breaker* est un roman entièrement fondé sur le motif de la quête isiaque. La narratrice du début du roman tente de retrouver les morceaux manquants de l'histoire de son père réel, dans un récit-puzzle où huit autres narrateurs apportent des tesselles de leur histoire, qui, comme par hasard, peuvent fonctionner pour la première narratrice. Ici, la traque est une véritable chasse où les personnages sont à la fois les chasseurs et les proies,

comme le signifie le père de la narratrice : « You see, Ka, your father was the hunter, he was not the prey » (D.B., 20). Et c'est ainsi que dans ce roman, les dichotomies bien/mal, ange/démon, blanc/noir, prennent un sens tout relatif. Ce qui apparaît évident, pour revenir à ce que nous disions au début de notre étude, c'est qu'un siècle et demi après l'abolition de l'esclavage, le clivage blanc/noir n'est plus extérieur, il est intérieur. Il s'agit là non seulement d'une deuxième reconnaissance, mais aussi d'une deuxième catharsis. C'est peut-être comme cela qu'il faut interpréter la réflexion de Jadine dans *Tar Baby*, lorsqu'il lui est fait remarquer que sa nouvelle coupe de cheveux la fait ressembler à Eurydice dans la représentation de l'« Orphée Noir ». Elle pense ceci : « She was uncomfortable with the way Margaret stirred her into blackening up or universalling out, always alluding to or ferreting out what she believed were racial characteristics. She ended by resisting both, but it kept her alert about things she did not wish to be alert about » (T.B., 62). Ce que ce texte nous donne à comprendre c'est que Jadine renonce à la dichotomie blanc/noir mais aussi qu'elle renonce au concept d'universalité de l'être humain – ce qui veut dire qu'elle perçoit une idiosyncrasie dans ce qui lui est donné de vivre – et qu'elle est bien obligée de prendre cela en considération même si elle n'en a pas envie.

La confrontation de ces deux « reconnaissances » trouve une solution radicale chez la narratrice de *The Autobiography of my Mother*, qui déclare : « The impulse to possess is alive in every heart, and some people choose vast plains, some people choose high mountains, some people choose wide seas, and some people choose husbands ; I choose to possess myself » (A.M., 174). Ce recentrement sur l'ego – qui est partagé par Jadine, le personnage central de *Tar Baby* et par d'autres personnages d'Edwidge Danticat – redéfinit les rapports aux autres ainsi que le rapport au monde. Il redéfinit aussi le rapport au temps.

Il ne s'agit plus de se définir en fonction du groupe, mais bel et bien d'exister en faisant valoir à la fois l'histoire du groupe et son histoire personnelle. Les personnages en deviennent ainsi des personnages atypiques pour qui le temps présent est plus essentiel que le temps passé ou le temps futur, tout simplement parce que c'est dans ce présent-là qu'ils découvrent leur douleur existentielle. Ce que résume encore une fois la narratrice de *The Autobiography of my Mother* : « For me history was not only the past ; it was also the present. I did not mind my defeat, I only minded that it had to last so long; I did not see the future, and that is perhaps as it should be » (A.M., 139).

Une multitude de thèmes découlent de cette quête isiaque. Tous ces personnages refoulent ou bien évacuent ou bien même méprisent l'idée d'enfantement ou de maternité. Cette question sera à affiner bien entendu mais l'on pressent déjà qu'elle est en rapport avec le recentrement sur l'ego. Le corollaire de ce refus de la descendance est que l'on trouve dans les trois romans des personnages centraux qui, par rapport à la génération précédente, sont soit dans des schémas inversés, soit dans des schémas de rupture. Ainsi Nadine dans *The Dew Breaker* révèle que ses parents se sont sacrifiés pour l'envoyer aux Etats-Unis pour faire des études d'infirmière avec des conséquences paralysantes pour son avenir personnel :

This was what they'd sacrificed everything for. But she always knew that she would repay them. And she had, with half her salary every month, and sometimes more. In return, what she got was the chance to parent them rather than have them parent her. Calling them, however, on the rare occasions that she actually called rather than received their calls, always made her wish to be the one guarded, rather than the guardian, to be

reassured now and then that some wounds could heal, that some decisions would not haunt her forever. (D.B., 63)

Le schéma inversé est ici très clair : c'est la jeune femme Nadine qui joue le rôle de parent assurant la subsistance de ses propres parents. Les conséquences psychologiques et personnelles sont paralysantes puisque ce qu'elle décrit participe d'une isolation et d'une solitude angoissante et douloureuse. Nous sommes là en présence du syndrome de l'île déserte que l'on doit habiter seul à jamais. Dans ce schéma Nadine se décrit finalement comme quasi orpheline : ne pas avoir de parents qui puissent la rassurer. On voit là une reproduction presque névrotique et familiale d'un schéma plus vaste, plus ancien et certainement plus violent et douloureux : être séparé de ses parents, devenir esclave, travailler pour produire des biens que l'on doit donner à quelqu'un d'autre, et ne jamais vraiment devenir parent soi-même dans le sens plein et entier du terme.

C'est avec *Tar Baby* de Toni Morrisson qu'advient une « reconnaissance » de ce schéma névrotique, dans les dernières pages du roman, de manière brutale et en apparence égoïste pour le lecteur que nous sommes. Jadine, un des personnages principaux, orpheline, élevée par son oncle et sa tante, serviteurs zélés d'un homme blanc de fortune Valerian Street, ayant lui-même contribué financièrement aux études de la nièce, finit par asséner à sa tante qu'elle part pour la France où elle est attendue pour un travail très rémunérateur : « You are asking me to parent you. Please don't. I can't do that now » (T.B., 283). Elle organise en parlant sans ambages et en verbalisant très clairement les injonctions non dites de sa tante, une rupture salvatrice et pour elle et pour sa tante, et de ce fait pour le lecteur. Il ne faut d'ailleurs que quelques instants à sa tante pour organiser sa propre catharsis

quand elle formule une fois seule : « Maybe she's right. Maybe I just wanted her to feel sorry for us, she thought, maybe that's what I expected and that's a low-down wish if ever I had one » (T.B., 284). Ainsi, la tante âgée a-t-elle l'intuition à ce moment-là d'au moins trois concepts qui nous semblent extrêmement capitaux pour comprendre la trame des trois romans que nous venons sommairement de parcourir. Premièrement, elle perçoit que ses propres désirs cachés ou inconscients [« I just wanted her to feel sorry for us »] soumettaient sa nièce à une sorte « d'esclavage affectif », et donc qu'elle était inscrite dans un cercle vicieux sans aucune voie de sortie. Deuxièmement, elle comprend – et même elle accepte – [« maybe she's right »] qu'il faille libérer sa nièce de ce joug là. Troisièmement, elle discerne les qualités négatives d'un tel désir inconscient [« a low-down wish if I ever had one »] qui peuvent, par déduction, lui faire interpréter la décision de sa nièce de manière plus positive : peut-être sa nièce aurait-elle trouvé une voie différente de la sienne qui pourrait à terme s'avérer plus efficace.

Enfin, le troisième trope commun à ces trois ouvrages tient à la structure même des récits, à leur voix narratives et bizarrement à leurs styles, mêmes s'ils sont différents les uns des autres : il s'agit de ce que l'on pourrait appeler la fausse autobiographie ou la fausse biographie. Le roman de Toni Morrison, par exemple, s'intitule *Tar Baby* et pourrait presque nous induire à penser que son sujet nous révélera la biographie de Son, un des personnages centraux, noir d'ébène, passager clandestin sur un bateau en direction des Antilles et dont les pensées ouvrent le roman : « He believed he was safe » (T.B., 1). C'est la première ligne du roman, la première page, suivie de cinq autres pages – quasiment la taille d'un chapitre – mais ce n'est pas le premier chapitre. Il n'y a pas d'intitulé : ce n'est ni une préface, ni un prologue, ni un exergue. Et pourtant ces six pages-là font partie du roman. En tant que

lecteur, nous n'aurons des éléments sur la biographie de ce personnage que bien plus tard – presque à la moitié du texte – et nous comprendrons qu'en dehors du souci et de la dextérité de l'auteur qui consistent à installer du suspense et donc du désir de lecture, il s'agit de nous montrer qu'une biographie peut en cacher une autre. Ainsi, pouvons-nous considérer que la trajectoire de Jadine, qui peut être résumée par les termes de reconnaissance, catharsis et renaissance, ne peut s'élaborer qu'à partir de la biographie de Son. Nous comprenons aussi que si Son a décidé de se complaire dans ce fameux « berceau médiéval de l'esclavage », Jadine, elle, décide de passer à un autre temps. En d'autres termes, le passé, la biographie et l'histoire de Son agissent comme un catalyseur de la conscience de Jadine et permettent un ailleurs probablement ancré dans le présent et dans l'avenir.

Pour ce qui concerne *The Dew Breaker*, le premier chapitre intitulé : « The Book of the Dead » commence ainsi : « My father is gone » (D.B., 3). La narration à la première personne du singulier nous guide vers une sorte de biographie macabre où finalement, même si d'autres voix se précisent, le doute surgit quant à l'équation auteur-narrateur. Si bien que l'auteure insiste en fin de roman, dans un chapitre de remerciements : « For my father, who, thank goodness, is not in this book » (D.B., 243). Ici, il s'agit non pas d'un système intra-romanesque comme chez Toni Morrison – le titre, un chapitre qui n'en est pas un, puis un roman –, mais d'un système qui inclut l'auteure, qui semble dire : « attention, ceci n'est pas une autobiographie ». Ce qui fonctionne par contre, du point de vue du lecteur, c'est un système de biographie ou d'autobiographie presque vrai, ou entièrement faux qui provoque un choc ou une véritable catharsis salvatrice.

Quant à *The Autobiography of my Mother* de Jamaica Kincaid, le titre à lui seul résume la duplicité de l'entreprise. La première phrase du roman nous

permet d'emblée de comprendre qu'il ne s'agit aucunement d'une autobiographie : « My mother died at the moment I was born, and so for my whole life there was nothing standing between myself and eternity » (A.M.,18). Eventuellement, il pourrait s'agir de la biographie d'une mère écrite par la fille. Mais bien évidemment ce n'est pas le cas. Il pourrait aussi s'agir de l'autobiographie de la mère retrouvée par la fille des années après sa mort. Mais il n'en est pas davantage le cas. Il s'agit ici pour la narratrice d'utiliser le passé – l'autobiographie – pour provoquer une sorte de catharsis où seul le présent compte.

Cela ressemble à un canevas qui pourrait permettre de prendre en compte le passé pour accéder à un présent, un présent qui cependant voudrait en effacer la trame pour aborder de nouvelles stratégies. Le brouillage des pistes que constitue l'écrit pseudo-autobiographique nous questionne aussi sur ce qui doit être dit, qui peut être tu ou mis sous silence, mais surtout révélé.

Nous venons d'élaborer sommairement une série de trois tropes qui exemplifie les trois termes de notre point de départ, à savoir : reconnaissance, catharsis, renaissance. L'axe fondamental qui relie ces trois tropes est celui de la survie. Nous découvrons l'existence d'un paradoxe : dans quasiment tous les romans, les personnages féminins de la jeune génération n'enfantent pas et cela est généralement le fruit d'une décision¹. Se pose alors la question de ce qui veut survivre mais aussi de ce qui ne veut pas survivre.

Notre première partie s'intéressera aux phénomènes qui posent problème aux personnages de la jeune génération en termes de survie. Il

¹ Il y a une seule exception que l'on trouve dans *Breath, Eyes, Memory*, où Sophie donne naissance à une petite fille, sans pour autant que cela ait fait l'objet d'une réflexion préalable ou même d'un désir exprimé. Ce qui en revanche est préalable à la conception de l'enfant porte tous les symptômes du viol.

s'agira de mettre à plat ce que les anciennes générations leur ont livré sur cette notion-là.

La deuxième partie se penchera sur ce qui relève de la réticence des personnages et des narrations à « révéler ». Il faudra évaluer ce que nous appelons « les stratégies du silence ».

La troisième partie ouvrira sur une lecture de la survie depuis la marge et sur ce que les textes disent des traumas résiduels liés entre autres à l'histoire de l'esclavage, et la forme de catharsis qu'ils proposent.

La dernière et quatrième partie se concentrera sur ce que le fait d'être vivant peut signifier dans ces romans-là ainsi que sur les choix particuliers des personnages et des narrations, c'est-à-dire sur ce qui survit au-delà des histoires racontées.

Au cours de cette étude, certaines citations seront utilisées plusieurs fois lorsqu'elles apporteront un éclairage nouveau sur les diverses thématiques abordées.

PREMIERE PARTIE

Prolégomènes de la survie

Memory believes before knowing remembers.

William Faulkner, Light in August

If a life threat to the body and the survival of this threat are experienced as the direct infliction and the healing of a wound, trauma is suffered in the psyche precisely, it would seem, because it is not directly available to experience. The problem of survival, in trauma, thus emerges specifically as the question: What does it mean for consciousness to survive?

Cathy Caruth, Unclaimed Experience

CHAPITRE PREMIER

MATRICE

La figure de la mère ou la présence/absence de la mère chez les trois auteures qui nous intéressent présente des schémas si inhabituels qu'ils demandent à être explorés à l'aune de ceux que la littérature centrée sur une culture occidentale nous a révélés. Il nous faut ne pas perdre de vue que ces trois auteures ont évidemment à la fois été traversées par les littératures officielles occidentales et par les littératures focalisées sur leurs propres cultures. Ainsi, en se concentrant sur des récits qui vont de Dickens à Marie Cardinal (qui est elle-même citée par Toni Morrison dans *Playing in the Dark*) les figures maternelles qui s'y trouvent peuvent aisément être définies : elles sont soit présentes, soit absentes (parce qu'elles sont séparées de leurs enfants ou qu'elles sont mortes) ; tout en étant absentes, elles peuvent être « maternantes » et protectrices. Elles peuvent aussi être présentes mais rejetées. Elles peuvent encore être castratrices ou trop présentes. Elles sont rarement meurtrières. Ce qui apparaît comme étant exogène à ce système chez T. Morrison, J. Kincaid et E. Danticat, c'est un brouillage des pistes pour ce qui concerne les figures maternelles, « maternantes » et/ou castratrices. La figure maternelle dans ces romans, n'est ni protectrice, ni destructrice, ni aimante, ni « haïssante », ni morte, ni vivante : elle est tout bonnement autre. C'est cette altérité qu'il s'agit de définir ici.

Dans *Sula*, par exemple, la figure maternelle essentielle est celle d'Eva. C'est une mère qui s'érige non pas en déesse mais en Dieu. Elle donne la vie – elle a trois enfants – et elle donne la mort – elle tue son fils Plum, dans un acte qui pourrait être « maternant » mais que nous préférons envisager sous l'aspect d'un acte fondateur, divin, décisionnel. Il y a en effet, dans le geste d'Eva, l'intrusion d'une puissance supérieure qui décide de la vie et de la mort d'autrui comme pourrait le faire un Dieu. Du reste, le meurtre de Plum n'est pas sans rappeler le meurtre de Beloved dans le roman éponyme de Toni Morrison où Sethe décide de tuer son enfant pour la sauver. La mort, ainsi décidée et donnée par une instance supérieure, peut être envisagée comme libératrice. Le fait d'être libéré du joug de l'existence n'est-il pas précisément ce qui est demandé à Dieu par de nombreux gospels ? Il s'agit là d'une demande de miséricorde qu'Eva et Sethe accordent en se substituant au pouvoir divin.

La mère est omnisciente, car à la fin du roman, quand Nel lui rend visite, Eva lui demande : « Tell me how you killed that little boy ? » (S., 168). Seuls Sula, Nel et Shadrack partageaient ce secret. Eva se présente à ce moment-là, comme un phénomène surnaturel, une présence qui englobe tout, qui sait tout et qui s'érige en force incontournable : elle représente la vérité, la sagesse, la loi et donc aussi la culpabilité, la catharsis et la rédemption.

Elle est salvatrice. Pour sauver ses enfants, elle se couche sous un train, se fait amputer d'une jambe et, de ce fait, touche une indemnité à vie qui assure à ses enfants à la fois un toit, une subsistance et un statut. Ainsi, elle se révèle être une figure quasi-christique qui peut mourir pour racheter les siens. Elle tente aussi de sauver sa fille Hannah en sautant d'une fenêtre pour éteindre avec son propre corps les flammes qui consomment son enfant. Elle ne réussit pas à sauver Hannah qui meurt lors de son transport à l'hôpital, mais

elle-même survit à ce saut malgré son âge et son handicap. Ce qu'elle donne à voir au lecteur que nous sommes, tout comme aux autres protagonistes du roman, c'est sa dimension surhumaine, mythique, qui vient en quelque sorte compléter les éléments divins qui la caractérisent.

Elle est aussi et surtout éternelle. Elle ne meurt pas. A la fin du roman, toute la vie du « Bottom » s'est effondrée, elle a tué son fils, perdu sa fille et sa petite-fille et Nel en visite au cimetière est habitée par les souvenirs de ceux qui ont vécu et qui ne sont plus, et donc, par sa propre finitude, mais Eva... vit.

Ainsi, ce roman, malgré le titre, a pour personnage principal une figure maternelle monstrueuse, quasi divine, qui tient en tous cas du mythe ou du surnaturel, qui n'est ni tout-à-fait une femme (les hommes sont en effet ravis de venir la voir et d'être en sa présence mais ne songent nullement à une quelconque activité sexuelle avec elle) ni tout-à-fait un homme – de manière évidente – ce qui est précisé ainsi dans le chapitre intitulé «1921» de *Sula* : «Eva, old as she was, and with one leg, had a regular flock of gentlemen callers, and although she did not participate in the act of love, there was a good deal of teasing and pecking and laughter » (S., 41).

Comme nous l'avons annoncé plus haut, il existe toutefois au sein de la famille Peace, une autre figure maternelle en la personne d'Hannah, la mère de Sula. Elle est à la fois un sous-produit d'Eva et son image complémentaire. Ainsi, pour conserver l'image d'Eva en tant que quasi-réincarnation divine, sa fille Hannah en serait la reproduction animale : Eva est un esprit, Hannah est un corps :

While Eva tested and argued with her men, leaving them feeling as though they had been in combat with a worthy, if amiable foe,

Hannah rubbed no edges, made no demands, made the man feel as though he were complete and wonderful just as he was – he didn't need fixing – and so he relaxed and swooned in the Hannah-light that shone on him simply because he was. If the man entered and Hannah was carrying a coal shuttle up from the basement, she handled it in such a way that it became a gesture of love. (S., 43)

Hannah est le prototype de la femme fatale dans le quotidien du Bottom. Mais il s'agit cependant d'une femme fatale particulière, c'est-à-dire qu'elle est désincarnée de toute la fantasmagorie biblique. Elle est donc le péché sans le péché. Elle s'adonne aux plaisirs de la chair sans la moindre honte, sans le moindre artifice et sans le moindre sentiment de culpabilité. Après avoir commis ces actes sexuels avec les maris de quasiment toutes ses voisines, elle peut sans aucun problème passer du temps à discuter avec elles, à les aider le cas échéant, c'est-à-dire à socialiser de la manière la plus naturelle du monde. Car, en dehors de son corps, rien d'autre n'est engagé, comme il est dit plus loin : « She would fuck practically anything, but sleeping with someone implied for her a measure of trust and a definite commitment » (S., 43-44). Le sexe est pour elle une activité animale, essentielle et vitale, comme le fait de se nourrir ou de boire chaque jour. Y engager autre chose, c'est-à-dire des sentiments, des désirs ou des attentes impliquerait, comme il est précisé dans le texte, non seulement un certain degré de confiance et d'engagement qu'elle n'a l'intention ni de donner ni de recevoir mais aussi et surtout, ce qui n'est pas dit dans le texte, une perte d'autonomie. C'est en cela qu'elle devient à la fois, le double et le complémentaire d'Eva : toutes deux sont autonomes et règnent sans aucune vergogne sur leur petit monde et en obtiennent – quoique par des voies différentes – exactement ce qu'elles en

veulent : « What she [Hannah] wanted, after Rekus died, and what she succeeded in having more often than not, was some touching everyday » (S., 44).

Ces deux figures de mère et de femme, même si elles paraissent extrêmes, sont en réalité des prototypes que la mythologie produite autour de l'esclavage a créés : elles oscillent en effet, entre l'image de la déesse-mère et celle de l'infâme Jézabel, comme Michelle Wallace le souligne dans son livre *Black Macho and the Myth of the Superwoman* :

From the intricate web of mythology which surrounds the black woman, a fundamental image emerges. It is of a woman of inordinate strength, with an ability for tolerating an unusual amount of misery and heavy, distasteful work. This woman does not have the same fears, weaknesses, and insecurities as other women, but believes herself to be and is, in fact, stronger emotionally than most men. Less of a woman in that she is less "feminine" and helpless, she is really more of a woman in that she is the embodiment of Mother Earth, the quintessential mother with infinite sexual, life-giving, and nurturing reserves. In other words, she is a superwoman. (Wallace, 107)

Ainsi donc, Hannah et Eva représentent-elles les deux extrêmes de ce spectre que Michelle Wallace définit. Elles s'imbriquent l'une et l'autre dans des rôles que Sula (la fille d'Hannah et la petite-fille d'Eva) va reprendre en forçant le trait monstrueux de chacune d'entre elles. En effet, à l'instar de sa grand-mère, elle réclame le droit d'être maîtresse de son destin, mais contrairement à elle, et tout comme Hannah, Sula s'inscrit dans l'instant plutôt que dans l'éternité ou la durée. Elle n'aura donc pas d'enfant et posera tout au

long de sa vie des actes que l'on pourrait qualifier d'antisociaux qui n'auront pour seule raison d'être que la volonté farouche d'exister non pas par le groupe, pour le groupe ou en fonction du groupe, mais pour elle-même. Ce qu'elle affirme quand elle revient chez Eva : « I don't want to make somebody else. I want to make myself » (S., 92).

Elle refuse la maternité pour se consacrer à ce qu'elle est elle-même. Ce faisant, elle bouleverse drastiquement les valeurs du groupe – c'est-à-dire aussi les valeurs édictées par son aïeule déifiée Eva – tout en s'opposant à l'esclavage culturel et social dans lequel elle est enfermée : non, elle n'aura pas d'enfant; non, elle n'obéira pas; non, elle ne sera pas un modèle de jeune femme servile; oui, elle sera elle-même et elle possèdera cela entièrement, en dépit du groupe mais aussi, en dépit de sa grand-mère, Eva.

Ce postulat est partagé par la protagoniste de Jamaica Kincaid cette fois dans *The Autobiography of my Mother*, lorsqu'elle dit : « ...and at that moment myself was the only thing I had that was my own » (A.M., 159).

Puis, plus loin, elle ajoute : « The impulse to possess is alive in every heart, and some people choose vast plains, some people choose high mountains, some people choose wide seas, and some people choose husbands; I chose to possess myself » (A.M., 173-174).

Il s'agit là de se posséder soi-même et rien d'autre, à la fois dans un credo typiquement anglo-saxon inscrit dans *l'habeas corpus* (ce qu'il faut rapprocher de la situation des esclaves qui ne possédaient pas leurs corps, puisqu'ils étaient des biens meubles) mais aussi dans une vision quasi existentialiste. La protagoniste du roman de Jamaica Kincaid n'est pourtant pas dans la même histoire familiale que Sula : sa mère est morte à sa naissance, ce qui veut dire qu'il n'y a pas de figure maternelle ou « maternante » présente

ou omniprésente. Elle a des substituts maternels – son institutrice, la deuxième femme de son père, sa première employeuse – mais toutes sont inscrites dans un rapport néo-esclavagiste avec elle. Les rapports avec ces femmes vont de l'insulte à l'utilisation de son corps, en passant par des violences inconsidérées – son employeuse en effet couvre et permet des relations sexuelles de son propre mari avec la jeune fille pour pouvoir récupérer un enfant qu'elle ne peut pas avoir. On reconnaît là une structure toute droit venue des temps de l'esclavage. Ce que l'on reconnaît aussi et surtout, c'est le symptôme de la *dépossession*, que ce soit des droits humains – c'est-à-dire de ne plus être dépossédé de son propre corps et de pouvoir en disposer librement –, du droit de décider de sa propre existence mais aussi du droit d'être une femme, ce qui veut dire non pas seulement ne plus subir les violences de l'homme blanc ou de l'homme noir mais ne pas subir non plus celles des femmes. Ce qui est mis à plat ici, c'est la manière qu'ont eu les aînées de ces protagonistes de faire perdurer un système esclavagiste à travers leur propre aliénation. Ainsi, au moment où les filles et les petites filles de ces aïeules *reconnaissent* le schéma sous-jacent, la solution libératoire qui s'impose à elles est de revenir non pas sur un ethnocentrisme, contrairement aux protagonistes des romans de la génération précédente, mais à un égocentrisme.

De ce fait, ces femmes-là refusent l'invisibilité, contrairement à *Invisible Man* de Ralph Ellison, elles sont tonitruantes et extrêmes dans leurs choix et leurs rapports aux autres. Le fait d'exister en tant que soi, ce fameux « me-ness » est le double positif du thème de l'abandon, que ce soit parce que la mère est absente depuis la naissance ou parce qu'elle ne vous aime pas. Nous faisons référence ici à Sula, lorsqu'elle découvre que sa mère ne l'aime pas « I just don't like her » (S., 57). Ce thème de l'abandon parcourt les romans des

trois auteures, que ce soit dans *Sula*, pour les raisons que nous venons d'édicter ou dans *The Dew Breaker* et *Breath, Eyes, Memory* où la protagoniste principale a perdu ses parents morts de noyade sous ses propres yeux ou dans *The Autobiography of my Mother* où la narratrice finit par dire :

That attachment, physical and spiritual, that confusion of who is who, flesh and flesh, which was absent between my mother and her mother was also absent between my mother and myself, for she died at the moment I was born, and though I can sensibly say to myself such a thing cannot be helped for who can help dying –again how can any child understand such a thing, so profound an abandonment ? I have refused to bear any children.
(A.M., 199)

Les mots qui résonnent dans ces quelques phrases sont « so profound an abandonment ». La mère de la narratrice avait elle-même été abandonnée sur les marches d'un couvent. On peut dire que la vie de ces trois femmes s'étend sur presque un siècle. Et qu'avant elle il y avait eu plusieurs siècles d'esclavage et donc plusieurs siècles d'abandon. Dans « so profound an abandonment », la narratrice ne parle pas seulement d'elle en tant qu'enfant ou adolescente, elle parle de sa mère et de la mère de sa mère avant elle. La profondeur de cet abandon est incommensurable et incompréhensible. Il est tout simplement. Il faut se « fabriquer » avec. Et ce que dit Xuela, c'est qu'au demeurant, il est plus aisé de se « fabriquer » avec cet abandon, plutôt que d'exister avec une mère en chair et en os mais qui ne vous aime pas : en effet, lorsqu'elle parle d'Elizabeth, l'enfant de la deuxième femme de son père, elle dit : « Her tragedy was greater than mine ; her mother did not love her, but

her mother was alive, and everyday she saw her mother and everyday her mother let her know she was not loved » (A.M., 53).

La suite du récit nous apprend qu'effectivement la trajectoire d'Elizabeth est bien plus tragique que celle de Xuela : elle tombe amoureuse, est chassée de l'école à cause de cela, est victime d'un accident de vélo qui la laisse défigurée et claudicante pour le restant de ses jours. En cela, Elizabeth apparaît comme un pur produit du système familial aliéné à son histoire. L'absence de prise de conscience parentale, l'absence de mémoire constructive et critique de l'environnement socioculturel dans lequel elle grandit, mais aussi une présence maternelle non aimante la transforme en stigmaté vivant de l'esclavage. Son corps mutilé, claudiquant, meurtri, pour avoir tenté de vivre ses désirs – voir un homme en cachette – sans s'affronter au système familial qui l'asservissait, est à lui seul une résurgence des corps des esclaves suppliciés.

En réalité, Elizabeth est l'ingénue de l'histoire qui ne réussit pas à décoder ce que Xuela, la narratrice du roman, nous explique de manière éblouissante :

She [Elizabeth's mother] valued her son more than her daughter. That she did not think very much of the person who was most like her, a daughter, a female, was so normal that it would have been noticed only if it had been otherwise : to people like us, despising anything that was most like ourselves was almost a law of nature. (A.M., 52)

En d'autres termes, la fonction mimétique qui permet à tout système social et familial de perdurer correctement est inopérante pour « des gens comme nous », nous dit la narratrice de *The Autobiography of my Mother*. Il est

même normal, lorsque l'on est soi-même une femme, d'avoir des sentiments pour le moins antagonistes vis-à-vis de la semblable, de la sœur, de la fille, de la femme en face de soi. C'est le sentiment inverse qui eût été remarquable et exceptionnel. Ainsi, le regard posé sur l'autre, même s'il s'agit de sa propre fille dans cet exemple précis, est celui que l'on pose sur l'étranger et ressemble à s'y méprendre aux regards croisés entre esclaves et maîtres. En d'autres termes le regard du maître, chargé de révolte, d'abomination et d'exécration sur l'esclave finit par produire deux effets-miroir : celui de l'esclave sur lui-même qui en arrive à se haïr lui-même et celui du regard de l'esclave sur autrui qui ne fait que reproduire la même charge d'exécration sur l'autre, la semblable, la sœur. Elizabeth qui n'a pas conscience de ce qui se reproduit là, sous ses yeux, et qui ne veut pas croire en l'abandon que sa mère lui signifie constamment, ne pourra qu'en porter plus tard les stigmates.

En effet, sa vie est une litanie de douleurs successives. Ce que n'est pas celle de Xuela qui fait le choix délibéré de ne pas souffrir, de ne pas aimer, de ne pas être abandonnée et de ne posséder qu'elle. Ces deux personnages sont à mettre en parallèle avec les personnages de Nel et Sula dans *Sula*. Sula, qui n'est pas aimée de sa mère et qui le sait, ne vit pas la tragédie de Nel. Nous pouvons dire que pour ces deux protagonistes centrales, Sula et Xuela, c'est la reconnaissance de cet abandon premier qui les libère du joug ancestral de la mère abandonnée et « abandonnante ».

Se libérer de ce joug signifie non seulement se définir et se posséder soi-même en toute lucidité mais aussi *décider* de ne pas enfanter. Ce qu'elles décident en réalité, c'est de *se* mettre au monde dans un effort de conscience absolu : elles deviennent en cela hors-normes, donc, les bouc-émissaires de leurs congénères et forcément isolées et solitaires. Dans le cas de Xuela, c'est un isolement apaisé où seul le présent compte, ce qu'elle résume ainsi : « To

that period of time called day I profess an indifference. Such a thing is a vanity but known only to me ; all that is impersonal I have made personal. Since I do not matter, I do not long to matter, but I matter anyway » (A.M., 228).

Ainsi, la personne qu'elle fait naître au cours de sa vie est une personne qui *compte* et qui fait sortir de l'oubli toutes ces vies impersonnelles de femmes qui l'ont précédée – à commencer par sa mère, puisqu'il s'agit de l'autobiographie de sa mère. Car, pour en revenir au trope du miroir dont nous avons parlé plus haut, ce texte qui s'intitule : *The Autobiography of my Mother*, est en fait l'autobiographie de Xuela, la fille, dont la mère est morte à sa naissance et qui construit un récit qui la fait exister, et, par diffraction, fait exister sa mère, les sortant toutes deux de l'oubli.

Quant à Sula, le désordre qu'elle provoque par ce recentrement sur l'égo, par cet acte de « re-naissance » apparemment chaotique que constitue la vie qu'elle se choisit, est finalement pour le personnage de Nel ce qui compte et a compté lorsqu'elle découvre à la fin du roman : « All that time, all that time, I thought I was missing Jude » (S., 174).

Hormis la figure de la mère-Dieu, celui de « Jézabel », celui de la mère « abandonnante » – soit parce qu'elle meurt trop tôt, soit parce qu'elle n'est pas aimante – le lecteur se trouve bien souvent en présence de la mère de substitution. Pour deux des personnages, Jadine, dans *Tar Baby* de T. Morrison, et Sophie, dans *Breath, Eyes, Memory* d'Edwidge Danticat, il s'agit de la version féminine de la fonction avunculaire que l'on retrouve dans certaines tribus d'Afrique.

La figure de la mère de substitution, c'est-à-dire la femme à qui la mère confie l'enfant pendant qu'elle émigre pour des raisons économiques, sociales ou psychologiques, ou la femme qui élève l'enfant parce que la mère est

morte, est un symptôme dont le fil directeur est le thème de l'abandon que nous venons de traiter plus haut. Ainsi, Danticat fait dire à l'un de ses personnages : "In this country, there are many good reasons for mothers to abandon their children." (B.E.M., 20).

L'abandon est vécu de manière verticale ou horizontale, ou, évidemment, de manière plus profonde – « so profound an abandonment » (A.M., 199) – lorsque les deux se conjuguent. Horizontalement, il s'agit du temps pendant lequel l'enfant est abandonné. Dans *Sula* par exemple, Eva abandonne ses enfants pendant soi-disant deux jours. Elle les confie à sa voisine Mrs Suggs, sous prétexte d'aller chercher un emploi en lui disant quelle reviendra le lendemain. Elle ne revient que deux ans plus tard ! Cela dit, la narratrice ne s'attarde pas sur la durée approximative de cet abandon pas plus que sur les enfants dont on ne dit rien, ni de leur quotidien, ni de leur souffrance pendant ces deux années. Probablement parce que quand Eva revient elle comble, en l'espace de très peu de temps, le déficit creusé par l'abandon, ce qui est dit en très exactement deux phrases dans le roman :

Eighteen months later she [Eva] swept down from a wagon with two crutches, a new black pocketbook, and one leg. First she reclaimed her children, next she gave the surprised Mrs Suggs a ten-dollar bill, later she started building a house on Carpenter's Road, sixty feet from Boyboy's one-room cabin, which she rented out. (S., 35)

Par ailleurs, ce déficit est ce que nous pouvons appeler l'axe vertical : il fait appel aux raisons de cet abandon, aux aveux ou explications qui le précèdent ou qui lui succèdent, mais aussi au silence et au non-dit qui peuvent

l'entourer. Ce déficit peut être réparé momentanément, comme dans le cas des enfants d'Eva.

En effet, Eva « répare » son abandon en revenant et en donnant à ses enfants la possibilité matérielle d'exister, mais, en réalité, elle demeure *ontologiquement* une mère incapable de délivrer au quotidien ce dont ses enfants ont le plus besoin, c'est-à-dire de l'amour. Ainsi Hannah, qui est déjà adulte et qui a déjà elle-même une fille de douze ans (Sula), dont elle dit « ...I love Sula. I just don't like her » (S., 57), posera à sa mère un an plus tard la question suivante : « Mamma, did you love us ? » (S., 67).

Signe que l'abîme creusé par l'abandon ne se comble pas.

Ce déficit peut aussi être source d'une reconstruction radicale comme dans le cas de Jadine ou de Xuela parce que la mère est morte. Cette reconstruction, cette renaissance à partir de l'abandon, est essentielle parce qu'elle permet la survie, même si elle n'est pas recommandable dans l'absolu comme le dit Xuela :

I came to love myself in defiance, out of despair, because there was nothing else. Such a love will do, but it will only do, it is not the best kind ; it has the taste of something left out on a shelf too long that has turned rancid, and when eaten makes the stomach turn. It will do, it will do, but only because there is nothing else to take its place ; it is not to be recommended. (A.M., 56-57)

Pour terminer, le déficit peut être extrêmement dévastateur. Ce que souligne Edwidge Danticat dans *Breath, Eyes, Memory*, c'est le rôle déterminant joué par la mère de substitution ou par les substituts maternels. En effet, dans ce roman, Sophie vit à Haïti et élevée par sa tante Atie en l'absence de sa mère

qui a émigré aux Etats-Unis. Sophie mène une existence paisible et apparemment équilibrée jusqu'au jour où sa mère la réclame. La tante rompt ses liens maternels avec Sophie de manière brutale, envoie sa nièce aux Etats-Unis, et décide de quitter la maison qu'elle avait occupée avec Sophie pour retourner vivre elle-même avec sa propre mère âgée. Elle déclare à Sophie qui voudrait l'emmener avec elle à New York : « We are each going to our mothers. That is what was supposed to happen » (B.E.M., 19).

A partir de ce moment-là, les vies de la tante et de la nièce basculent. Symboliquement, dans le texte, leur périple vers l'aéroport se passe dans la débâcle d'émeutes à Port-au-Prince. Il s'agit d'une succession de clivages : tout d'un coup, en l'espace de quelques jours, tante Atie et Sophie font l'expérience de leur moi clivé, de leurs histoires clivées, mais aussi de leurs géographies clivées. Dans ces failles-là, s'installe à leur insu, la violence du silence avec lequel il faudra vivre mais aussi auquel il faudra survivre. Vivre avec une mère de substitution implique toujours de négocier avec le silence du non-dit : le non-dit originel. Dans le cas de ces femmes noires, cette négociation est toujours à double détente, c'est-à-dire que le non-dit de leur propre origine se superpose aux non-dits de leur propre histoire de descendants d'esclaves.

En ce qui concerne Jadine, la protagoniste de *Tar Baby* de T. Morrison, élevée par sa tante, puis, en définitive par les patrons de sa tante, Valerian et Margaret Street, les révélations – reconnaissances – sur les non-dits viennent de manière diffractée. Elles permettent de mieux saisir les relations enchevêtrées entre les deux types de non-dits : entre le non-dit institutionnel, historique et racial (le non-dit de la relation blanc/noir) et le non-dit familial, subjectif et psychologique (celui qui concerne la relation mère/fille). Ces révélations mettent à jour un troisième non-dit, celui qui s'installe entre soi et soi et qui participe d'une stratégie de survie. Ainsi, Ondine, la tante de Jadine,

révèle les sévices infligés par Margaret – sa maîtresse blanche – à son fils Michael alors qu'il était bébé :

She stuck pins in his behind. Burned him with cigarettes. Yes !
She did, I saw her, I saw his little behind. She burned him ! (...)
A wee wee little bitty baby" Ondine started to cry. "I used to
hold him and pet him. He was so scared. (T.B., 209)

Au fil de cette révélation, ce que Jadine pressent, c'est que sa tante a été esclave de son propre silence. Ou plutôt, que sa situation de néo-esclave la poussait au silence, au non-dit, et par conséquent au laisser-faire quant à la maltraitance d'un enfant. Jadine, après cela, ne peut donc que prendre de la distance par rapport à son oncle et sa tante, à la fin du roman, pour non seulement quitter l'Isle des Chevaliers mais aussi cesser d'être aveugle. Du même coup, elle ouvre les yeux de ses bienfaiteurs en leur disant : «You are asking me to parent you. Please don't. I can't do that now.» (T.B., 283).

En conséquence de cela, elle ne peut que s'éloigner de sa deuxième mère de substitution, Margaret, la patronne blanche de sa tante, tortionnaire de son propre enfant, et dont elle avait épousé les valeurs. Le voile tombe sur une série de connivences qui sont tout aussi historiques que personnelles : dans la relation capteur/capté, le rôle du captif est bien souvent partagé. La dialectique qui sous-tend ce débat est cependant fort complexe. En effet, les choix qui s'imposent aux personnages s'articulent autour de notions très contradictoires : la nécessité de survie, l'obligation d'élaborer une « éthique » de la survie qui soit satisfaisante pour la conscience, l'oscillation permanente entre le silence et la parole, mais aussi, puisque nous parlons de figures maternelles, la volonté de transmettre un héritage finalement très encombrant.

La deuxième prise de conscience de Jadine, intervient au cours de sa relation passionnelle à Son. Là aussi, il s'agit d'une réelle catharsis par diffraction. Les violences physiques et verbales de Son finissent par avoir raison de son clivage identitaire lorsqu'elle dit :

I can't let you hurt me again. You stay in that medieval slave basket if you want to. You will stay here by yourself. (...) There is nothing any of us can do about the past but make our own lives better, that's all I've been trying to help you do. That is the only revenge for us to get over. (T.B., 274)

Il est nécessaire de passer par les violences de Son pour accéder à la reconnaissance du schéma de violence premier qu'elle avait pourtant sous les yeux en vivant avec son oncle et sa tante, serviteurs zélés d'un maître blanc. La cécité ou même la surdité est ce qui est le mieux partagé entre les protagonistes dont les figures maternelles sont des mères de substitution ou des mères dont le passé n'est révélé que très/trop tard. Je veux parler de Jadine dans *Tar Baby* de T. Morrison, de Ka dans *The Dew Breaker* d'Edwidge Danticat et de Sophie dans *Breath, Eyes, Memory*.

Le thème de la cécité est porté dans *Tar Baby* (dont l'action se situe en majorité sur l'Isle des Chevaliers) par le mythe des Chevaliers Aveugles qui est supposé avoir donné son nom à l'île. Ces chevaliers étaient des esclaves qui avaient sombré en mer avec l'équipage français et des chevaux. En voyant la Dominique, ils sont subitement devenus aveugles et ont continué leur dérive en mer jusqu'à mettre pied sur l'Isle des Chevaliers avec les chevaux. Les Français ont laissé là ceux qui étaient aveugles et sont repartis avec les autres. Depuis, les chevaliers aveugles hantent les lieux et il est dit d'eux que : « What

they saw, they saw with the eye of the mind, and that, of course, was not to be trusted » (T.B., 153).

Et s'il fallait simplement une révélation pour accéder non plus à une vision intérieure mais à une vision consciente ? Pour cesser d'être aveugle et accéder enfin à une vision pleine et entière, pouvoir être fiable, cesser d'être prisonnier d'une île, d'en être les *fantômes* et pouvoir en sortir en toute liberté ?

Pour revenir sur la trace de Sophie, dans *Breath, Eyes, Memory*, elle quitte sa mère de substitution et son île pour découvrir sa vraie mère et un autre pays. Elle accède là à son histoire non dite à travers les cauchemars quasi-quotidiens de sa mère qui passe ses nuits à revivre le viol traumatique dont Sophie est le résultat. Sophie comprend plus tard que ce viol n'est que la violence diffractée du viol commis de mère en fille par les femmes de ces contrées haïtiennes pour tester la virginité de leurs enfants. Martine, la mère de Sophie, ainsi qu'Atie, sa tante, ont dû subir le « test » de leur mère pendant une grande partie de leur adolescence. Atie avait toujours violemment réagi à ce test contrairement à Martine qui finira par l'infliger à sa propre fille Sophie. La seule issue que Sophie se donne n'est pas la révolte mais l'automutilation : elle se viole elle-même avec un pilon pour être chassée de la maison et accéder à son indépendance :

My flesh ripped apart as I pressed the pestle into it (...). My body was quivering when my mother walked into the room to test me (...). She was calm now, resigned to her anger (...). "Go" she said, with tears running down her face (...). Joseph could never understand why I had done something so horrible to myself. I could not explain to him that it was like breaking manacles, an act of freedom. (B.E.M., 88-130)

Les parcours de Jadine et Sophie sont fondamentalement différents. Jadine part en toute conscience. Sophie part chassée par sa mère. Cependant, les similitudes sont flagrantes. Prendre de la distance géographique semble être une obligation; passer par les violences physiques semble être un élément de la catharsis, comme s'il fallait revivre de manière personnelle une histoire générique de violences endémiques. Passer par le recentrement sur soi, que ce soit par une psychothérapie (dans le cas de Sophie) ou par une volonté farouche d'exister sans responsabilité financière vis à vis de ses parents de substitution (dans le cas de Jadine), semble aussi être un véritable levier de survie.

Ce qui doit être souligné cependant, c'est la récurrence du symptôme matriciel surpuissant qui est remis en cause par les personnages de la jeune génération. De manière concomitante et quelles que soient les spécificités particulières des narrations, force est de constater que cette remise en cause conduit la plupart de ces mêmes personnages à refuser d'enfanter et de devenir elles-mêmes des « matrices ».

CHAPITRE II

LE PERE

Dans les neuf romans qui nous préoccupent, les figures paternelles sont aussi nombreuses que les figures maternelles. Elles sont cependant plus discrètes et semblent révéler un syndrome relativement constant : celle du père absent, défaillant ou même décédé. Sur les quinze pères des personnages principaux de ces romans, nous dénombrons quatre pères absents, quatre pères décédés et sept pères plus ou moins présents. Ce qui signifie que le syndrome de l'absence est majoritairement plus symptomatique que celui de la présence. Il nous paraît, à ce stade-là, important de nous pencher sur la manière que ces pères ont d'être présents puis sur les symptômes que provoque leur absence.

En réalité, les pères présents le sont parce qu'ils ne sont ni décédés, ni partis. Cela ne veut pas pour autant dire qu'ils occupent des fonctions significatives dans les récits de nos trois auteures. Ainsi, le père de May qui devient l'épouse de Billy Boy, le fils du personnage central de *Love*, est un prédicateur qui n'apparaît qu'au moment du mariage, puis disparaît tout le reste du récit. Ce schéma se retrouve pour le père de Heed, dans le même roman, qui vend sa fille de onze ans à Bill Cosey pour qu'il l'épouse. Il est simplement mentionné à ce moment-là, puis est éclipsé par la narratrice. Heed et May semblent n'avoir plus jamais aucun rapport avec leurs pères pas plus

qu'avec leurs mères du reste. Dans *Annie John* et dans *Lucy* de Jamaica Kincaid, les pères des deux protagonistes centrales sont présents aussi, mais dans ce que l'on pourrait appeler une présence-absence. En effet, ils jouent visiblement le rôle de gagne-pain de la famille, ont un travail stable et sont présents aux repas de la famille de manière régulière. Cependant, les narratrices en parlent à peine et se concentrent davantage sur la relation à la mère. Le père est quasiment un étranger, quelqu'un de l'extérieur et qui ne revêt donc pas davantage d'importance que la voisine ou le boulanger. Ce que dit la narratrice de *Annie John* de manière très radicale :

I became secretive, and she said that I was in practise for becoming a liar and a thief – the only kinds of people who had secrets. My mother and I each soon grew two faces: one for my father and the rest of the world, and one for us when we found ourselves alone with each other. For my father and the rest of the world, we were politeness and kindness and love and laughter. (A.J., 87)

Le père est ici instrumentalisé. C'est un outil relationnel au même titre que toutes les autres personnes de la ville ou de la vie publique. Il ne fait pas partie de la vie privée. Les narratrices jouent donc un rôle de composition ou de bienséance vis-à-vis d'un individu qui est soi-disant évincé de leurs affects personnels. Soi-disant... parce que la même narratrice pourra dire, après avoir vécu une journée de débâcle, pour retrouver auprès de sa mère le réconfort dont elle a besoin : « She went back to talking to my father. My father could hardly get a few words out of his mouth before she was a jellyfish of laughter [...]. I could not believe that she couldn't see how miserable I was » (A.J., 83). Le père est nettement perçu comme un écran qui empêche le jeu de la relation

mère-fille. Il est aussi la personne qui allège momentanément les souffrances de la mère par son badinage. Mais ceci n'est pas perçu comme étant sincère. Il s'agit d'une façade : encore une fois, le père fait partie de la vie publique, la vie privée lui échappe.

C'est le même schéma que nous retrouvons chez Valerian Street, un homme blanc cependant personnage central de *Tar Baby* de Toni Morrison. Enfermé dans ses obligations professionnelles et sociales, puis sur l'Isle des Chevaliers dans sa serre, sa propre vie familiale, régie par des codes extrêmement rigides qu'il a ironiquement lui-même édictés, lui a échappé. Ainsi, lorsqu'il apprend que sa femme a torturé son fils lorsqu'il était bébé en le brûlant avec des cigarettes et en lui enfonçant des épingles sous la peau, il se trouve subitement au bord du précipice : "Valerian held on the table edge as though it were the edge of the world" (T.B., 209). La révélation produite par Ondine, la servante noire, est emblématique parce qu'elle dévoile un système de femmes (ici noires/blanches) qui vivent dans le privé des événements dont les hommes sont exclus. Par ailleurs, elle révèle aussi les jeux non-conscients qui se trament autour du pouvoir : l'homme est censé représenter le pouvoir et, de ce fait, il n'est donc qu'une image. La vraie vie est ailleurs : elle n'est pas dans cette représentation. Et, dans la vraie vie, se construit un contre-pouvoir qui ne dit pas son nom, mais qui est fait de joies, de douleurs, de jouissances et de souffrances qui bien souvent reproduisent celles du pouvoir réel tout en l'excluant. Valerian Street est donc rendu aveugle par cette absence de rapport au réel, tout comme les chevaliers mythiques de l'île sur laquelle il vit. La cécité ou la surdité hante les pères et les hommes dans les romans qui nous intéressent ici. Ces symptômes sont, de fait, utilisés par les femmes qui ne disent pas tout, organisant ainsi leur propre système de « mésinformation » qui leur permet un espace de liberté et de protection de soi. De manière plus

indirecte, cela permet aussi de protéger le pouvoir que les hommes sont sensés représenter en les libérant des affects privés. C'est une libération à double détente : ils sont en effet libérés des souffrances et des frustrations privées, mais semblent aussi être mis davantage à distance par rapport aux nombreux affects de leur vie sociale, professionnelle et publique. La cécité et la surdité deviennent en réalité une véritable thérapeutique contre la souffrance et la frustration. Visiblement, ce trait semble commun aux hommes noirs et blancs sur tous les romans du corpus : ainsi, Señor Pico Duarte, qui est probablement métis d'origine espagnole (F.B., 35), tue un homme avec son automobile en rentrant chez lui, mais devient sourd et aveugle à toute forme de culpabilité ou même de responsabilité. Il a cela en commun avec Valerian Street que même au bord du précipice – "at the edge of the world" – il peut se recomposer et retrouver une place qui indiquera le pouvoir absolu : l'obéissance d'autrui, la déférence et le respect. L'homme noir n'échappe pas à ce schéma, il est simplement doublement plus trouble : soit il n'a pas l'argent qui pourrait lui permettre d'accéder à ce statut, soit il tente d'imiter les signes du pouvoir qui l'aliène, et l'entreprise est au mieux pathétique, au pire dévastatrice et contre-productrice. Ce trope-là est précisément ce qu'explore Frantz Fanon dans *Peaux noires, masques blancs*, lorsqu'il y mentionne dans son introduction :

L'analyse que nous entreprenons est psychologique. Il demeure toutefois évident que pour nous, la véritable désaliénation du Noir implique une prise de conscience abrupte des réalités économiques et sociales. S'il y a complexe d'infériorité, c'est à la suite d'un double processus :

- économique d'abord ;

- par intériorisation ou, au mieux, épidermisation de cette infériorité, ensuite. (8)

L'absence de conscience de ce double processus fait perdurer un système d'aliénation qui se transmet. C'est ce que l'on peut vérifier dans *Love*, où la petite Junior, qui, plusieurs décennies après la mort de Cosey, reconnaît la structure du rêve que la figure paternelle a léguée, mais en *oblitère* la structure d'aliénation. La transmission de cet Eden dévoyé fonctionne, en dépit des affres de l'histoire de Heed et de Chritine. L'imaginaire prend le dessus. Il n'y a pas dans ce roman de catharsis pour la jeune génération. Il n'y a qu'une transmission dystopique d'un *Eden* transculturel rêvé.

Deux autres hommes tentent de retrouver le statut plein et entier du pouvoir avec tout ce que cela peut avoir de tragique dans le sens aristotélicien du terme. Un troisième sort de ces schémas tout en les utilisant et provoque ce que l'on pourrait appeler une « créolisation de la masculinité ». Il convient de se concentrer sur les deux premiers pères/hommes qui optent de manière extrême pour des solutions qui, mimétiquement, reproduisent un pouvoir dont ils sont exclus en tant que Noirs. Nous trouvons ces deux pères dans *The Dew Breaker* d'E. Danticat et dans *The Autobiography of my Mother* de J. Kincaid. Dans ce dernier, la narratrice parle d'abord d'un père distant. Son père l'a confiée à sa blanchisseuse lorsque la mère est décédée en lui donnant naissance. Il ne la voit donc qu'une fois par quinzaine lorsqu'il passe récupérer son linge propre. Père et fille ne se parlent que très peu, d'autant que l'enfant ne se prête pas au jeu de la communication puisqu'elle est mutique. Lorsque l'enfant a sept ans, après une péripétie dont elle est à l'origine inconsciente, le père revient la chercher pour intégrer le domicile paternel où il vit avec sa seconde femme. C'est à partir de ce moment-là que le lecteur prend

conscience de l'épaisseur du personnage paternel que la narratrice avait rendu squelettique voire anecdotique jusqu'alors. C'est ainsi que nous apprenons que le père de la narratrice est un policier peu ordinaire : « He was a policeman, but not an ordinary policeman ; he inspired more than the expected amount of fear for someone in his position. » (A.M., 38). La peur qu'il inspire vient non seulement de la fonction qu'il exerce mais aussi de la manière qu'il a de l'exercer. Il est entendu qu'il inflige des sévices moraux aux personnes dont il a la charge, sans qu'il y ait le moindre détail explicite mais, à son comportement, préexiste un ordre logique :

He suffered no consequences for his behavior; he just treated people in this way. He did not care, or so I thought – but of course he did care; it was well thought out, this way he had of causing suffering; he was part of a whole way of life on this island which perpetuated pain. (A.M., 39)

Le père est ici décrit comme le produit direct de l'esclavage, non pas parce qu'il reproduit le rôle de l'esclave mais celui du maître qui inflige la douleur. Toute la douleur existentielle de la narratrice ainsi que sa lucidité extrême viennent de ce double et trouble héritage dévoyé. Double, parce que l'image dans le miroir reproduit le maître dans la peau d'un noir et trouble, parce que c'est un maître qui ne dit pas son nom. Ce dernier trait est d'ailleurs appuyé, voire forcé par l'accoutrement du père, qui, alors même qu'il est policier, porte quotidiennement l'uniforme du prisonnier soigneusement lavé et repassé. De manière cynique, la narratrice brosse le portrait d'un maître de carnaval, dans une république bananière où le microcosme ressemble étrangement au macrocosme et où l'argent, bien évidemment, joue un rôle important :

His wife, the woman he married after my mother died while giving birth to me, was the only daughter of a thief, a man who grew bananas and coffee and cocoa on his own land (these crops were sold to someone else, a European man who exported them). She came to my father with no money, but her father made possible many connections for him. They bought other people's land together, they divided the profits in a way satisfactory to them both... (A.M., 39).

Ce policier est donc un policier véreux, qui, sous son travestissement de prisonnier, extorque les terres des administrés dont il a la charge. Il s'est ainsi approprié tous les termes du pouvoir blanc esclavagiste : la domination, la terreur, la spoliation. Dans sa vie privée, cet homme est un être affable et distant, laissant à sa seconde femme le rôle de mégère haineuse et acariâtre. La narratrice n'est cependant pas dupe; elle perçoit dans la duplicité de ce personnage qui est son père non seulement quelque chose dont il faut se méfier mais aussi un trope universel, qui consiste à se méfier des apparences et à tenter d'accéder à l'histoire *vraie* derrière l'histoire qui est livrée :

He (the father) loved me as much as he loved himself [...]. The word "love" was spoken with such frequency that it became a clue to my seven-year-old heart and my seven-year-old mind that this thing did not exist [...]. I was not yet cynical and thought that behind everything I heard lay another story altogether, the real story. (A.M., 23-24)

Le père de la narratrice livre une histoire à laquelle elle ne croit pas – l'amour qu'il pourrait éprouver pour elle – mais, en réalité, il livre la

contradiction ontologique dans laquelle il se trouve plongé en tant qu'homme noir captif de sa situation d'esclave, maîtrisant les outils du maître sans en avoir le statut. La dépossession est telle qu'il lui faut au moins posséder les êtres qui constituent sa famille comme il l'écrit à sa fille un peu plus tard :

I received a letter from my father [...]. My mother was very sick, he wrote, and might die soon ; my sister had developed into a sour personality [...]. My stepmother had grown distant from him. He wrote that : my brother, my sister, my stepmother [...] They were his [...]. He wanted to tell me that we were all his [...]. (A.M., 103-104)

La volonté de posséder les êtres (« they were all his ») qui constituent le noyau de sa famille est le reflet de la dépossession dont il est à la fois la victime et le bourreau. En effet, il est né pauvre, du fait de sa situation de néo-esclave, victime de ses origines, il devient bourreau à son tour pour retrouver une richesse qui serait le gage d'un pouvoir dont il est dépossédé. L'amour qu'il dit éprouver à l'égard de sa femme, de ses enfants, de son ex-femme, est un amour obligatoire pour sortir du cercle vicieux du capteur-captif. Mais cette histoire est forcément vouée à l'échec : la véritable histoire (père-fille/fille-père) ne se joue pas, à cause de tous les faux costumes, à cause de tous les masques, à cause de tous les non-dits. Ainsi, son fils meurt, sa deuxième fille finit estropiée. La narratrice, sa première fille ne peut survivre qu'en reconnaissant lucidement que son père est un homme noir, pris dans les filets d'une histoire dont il n'est pas le maître. Elle ne peut que prendre de la distance à fois géographique et psychologique par rapport à lui :

And so as in my father there existed at once victor and vanquished, perpetrator and victim, he chose, not at all

surprisingly, the mantle of the former, always the former; this is not to say that he was at war with himself; this is only to say that he proved himself commonly human, for except for the saints who among us would not choose to be among the people with head up, not head bowed down, and even the saints know that in the end of ends they will be among the ones with heads held up. (A.M., 192)

La tragédie de l'homme noir – ici du père – se noue selon la narratrice autour du choix entre être un humain ou être un saint. Tenir la tête haute ou la courber, être le vainqueur ou le vaincu, le criminel ou la victime. Ce choix binaire est particulier : il ne s'agit pas en effet de choisir entre le bien et mal, mais de faire le choix entre la survie ici et maintenant – c'est-à-dire être un homme – ou la vie après la mort – c'est-à-dire être un saint. Les autres choix possibles sont d'emblée écartés comme ceux qui consisteraient à être un héros, un martyr ou un vagabond. Ce schéma trouve un écho chez Edwidge Danticat avec le père du récit premier de *The Dew Breaker*. Au fil de l'histoire, nous apprenons que ce père irréprochable qui vit en tant qu'émigré haïtien aux Etats-Unis avec sa femme et sa fille, fut en réalité un tonton macoute des plus sanguinaires dans sa commune d'origine.

Nous retrouvons chez lui les mêmes signes que chez le personnage précédent : la volonté de s'approprier le pouvoir par la violence sur autrui et celle qui consiste à troubler les apparences en ne portant pas l'uniforme de sa fonction :

He didn't like the uniform. He thought it made him look like a dancer in a folklore show. And so he asked to wear regular clothes, eagerly provided for him when he appeared at the rich

merchant's shops and showed his Volunteers membership card. [...] Restaurants fed him an enormous amount of food [...] he enjoyed watching his body grow wider and meatier just as his sense of power did. (D.B., 196)

Ici encore, nous percevons les mêmes termes du pouvoir esclavagiste dont nous avons parlé plus haut : la domination, la terreur, la spoliation. Ce système est bien entendu plus violent et terrifiant que chez Jamaica Kincaid puisqu'il s'agit d'un système politique – en vigueur en Haïti à l'époque du récit – qui l'encourage et l'ordonne¹. Mais ce régime politique ne peut fonctionner que parce que la trame ou la trace laissée par la dépossession totale que l'esclavage² a permis est la même. Nous avons donc un réseau inconscient qui fonctionne à la fois sur la vie privée et la vie publique qui décuple la violence du quotidien. Car, le père de Ka était aussi prisonnier de sa propre vie privée, puisque son père avait été dépossédé de ses terres par la même armée de l'ombre dont il fait partie à ce moment du récit :

Once when he was in Léogâne, he went and talked to each of the officials who'd taken over his father's land. He told them all, "We're the same now, but I'll never forget what you did to my parents. Now, I'm the one everyone comes to in the capital. A

¹ Les Tontons Macoutes étaient membres d'une milice paramilitaire chargés de la sécurité de François Duvalier à partir de 1958. Ils furent ensuite utilisés et déployés par son fils et successeur Jean-Claude Duvalier. Il est à noter qu'ils ne percevaient aucun salaire et firent donc de l'extorsion de biens basée sur la terreur, et du crime organisé leurs propres moyens de subsistance. Voir Charles Etzer : *Le pouvoir politique en Haïti de 1857 à nos jours*.

² Une ordonnance du 17 avril 1825 concède à Haïti son indépendance contre une indemnité de 150 millions de franc-or pour dédommager les anciens colons et assurer les échanges commerciaux privilégiés en faveur de la France. Il s'ensuit un siècle et demi de néo-esclavage où aucune reconstruction du pays n'est envisageable. Ironiquement, l'île qui est censée être le symbole de la lutte contre l'asservissement, s'est enfoncée depuis 1804 (date de la proclamation de l'indépendance d'Haïti) dans un néo-asservissement qu'aucune autre île de la région n'a connu dans cette ampleur. Voir Laurent Dubois : *Haiti, the Aftershocks of History*.

closed mouth doesn't catch flies, so I won't say anymore. But watch yourself". (D.B., 197)

Son parcours est clairement celui du spolié qui devient bourreau parce que c'est le seul moyen pour lui de retrouver du pouvoir et donc du désir, de l'espoir et des projets :

He had been constantly thinking about getting out of this life, moving to Florida, or even New York [...]. He was already saving up his money to begin a new life, carrying most in a cemented hole in his office at the barracks and the rest in a pouch in his mattress at home. (D.B., 189)

Ici encore, les termes du pouvoir sont concrétisés non seulement par cette fameuse trame – domination, terreur, spoliation – mais aussi et surtout par l'argent. L'argent, en ce qui concerne ces hommes, n'est ni un symbole, ni un syndrome, ni même un symptôme, c'est la réalité crue de leur dépossession ancestrale : celle qui leur ordonnait de travailler sans recevoir le moindre salaire. En dehors de la tragédie humaine que représente l'esclavage – être du genre humain ou ne pas l'être – se joue ici une autre tragédie, être un homme ou ne pas l'être¹. C'est-à-dire : être libre et indépendant financièrement, pouvoir « prendre femme » et l'assumer, être géniteur et gagne-pain en même temps. La charge n'est pas identique pour les hommes et pour les femmes. Eva, dans le roman de Toni Morrison, se mutile elle-même pour subvenir aux besoins de sa famille. Le père de Ka et Alfred, le père de la narratrice de *The Autobiography of my Mother*, mutilent les autres ou dérobent leurs moyens de subsistance. La violence qu'ils exercent sur autrui est le reflet de la violence qui

¹ Voir *The Narrative of Frederick Douglass* qui reprend tous ces thèmes-là.

s'est exercée sur leurs ancêtres et qui continue de s'exercer sur eux par un jeu de connivences économiques et sociales.

Le père de Ka sort cependant de ce cercle vicieux par un geste d'amour puis par un geste artistique. Le masque tombe en effet, pour nous lecteurs, lorsque sa fille fait une statuette de lui qu'elle vend à une actrice, membre éminent de la communauté haïtienne aux Etats-Unis. Il dit à ce moment-là : « Ka, I don't deserve a statue [...] not a whole one at least. You see Ka, your father was the hunter, he was not the prey. » (D.B., 20). Le miroir est de nouveau présent : la statuette est cette fois-ci le catalyseur du symptôme. Le père ne peut plus se cacher. En réalité, il n'a jamais pu se dérober à lui-même, car il porte sur son visage les stigmates de son moi clivé : la cicatrice que sa dernière victime lui a infligée n'est pas intérieure ou inconsciente, comme chez les autres pères, elle n'est même pas cachée sous les vêtements, il la porte sur le visage qu'elle défigure. Depuis, il a donc toujours été conscient qu'il n'est plus entier – « not a whole one » – et cette conscience l'oblige à trouver une troisième voie : ni capteur, ni capté, ni chasseur, ni chassé, mais un point d'équilibre au centre de cette binarité que l'on pourrait appeler vérité : celle qu'il dévoile à sa fille et celle qu'il se révèle à lui-même. Le moment cathartique où cette vérité descend sur lui est l'instant même où il rencontre sa future femme :

After she'd slammed her body into his, she stopped and looked up at his lacerated face. He hoped she wasn't someone he'd harmed or nearly killed, someone who'd been in the torture chamber adjacent to his office, for he wanted sympathy, compassion from her. He wanted her to have pity on him, take him to her house and bandage him. (D.B., 231)

Le cercle vicieux bourreau, victime, bourreau se rompt au moment où le tonton macoute qu'il était demande de la compassion et de la pitié qu'il obtient. Il peut alors rassembler les morceaux de son moi éparpillé, confus, lacéré pour naître de nouveau. Cette renaissance qui est déclenchée par un geste d'amour le conduit tout naturellement vers une quête plus profonde de l'être. Il sort de la blessure superficielle – sa cicatrice, le corps marqué, hanté par les supplices qu'il a lui-même infligé à d'autres – pour descendre vers la cicatrice plus enfouie, plus humaine et plus universelle. Après son émigration aux Etats-Unis, il fréquente les musées et s'initie aux mystères de l'Egypte ancienne et peut enfin décrypter les hiéroglyphes de sa propre condition humaine :

My father loves museums. When he's not working [...] he's often at the Brooklyn Museum. The Ancient Egyptian rooms are his favorites.

"The Egyptians, they was like us" he likes to say. The Egyptians worshipped their gods in many forms, fought among themselves, and were often ruled by foreigners. The pharaohs were like the dictators he had fled [...]. But what he admires most about the Ancient Egyptians is the way they mourn their dead. (D.B., 12)

L'histoire de l'Egypte ancienne lui permet de retrouver le fil caché qui le relie à sa propre verticalité et le fait sortir de l'aliénation qui faisait autrefois de lui une véritable brute. Elle le relie aussi aux autres hommes : ceux qui l'ont précédé, ceux qu'il a tués et ceux qui l'entourent. Cela est de toute évidence le propos structurel du roman qui est organisé en une série de nouvelles dont il est le fil directeur. Elle le relie surtout à la femme puis à sa propre paternité. Cet instant-là lui a permis de prendre *racine*, ce mot qui résonne de

connotations plurielles, lorsque l'on est afro-américain ou afro-caribéen, ce que révèle sa propre femme à sa fille, Ka, au moment où celle-ci découvre l'histoire sanglante de son père : « You and me, we save him. When I meet him, it made him stop hurt the people. This is how I see it. He a seed thrown in rock. You, me, we make him take root » (D.B., 25).

Le mot est lancé : il a cessé d'être le jouet de l'histoire ou d'une histoire. Il a cessé de tenir un rôle qui lui était imposé. Il a cessé d'être un immigré de l'intérieur : il a pris racine. Prendre racine pour un être humain, dans ce roman-là, c'est être aimé et aimer en retour. La verticalité de ce concept impose son ordre sur les réalités humaines, spirituelles et universelles, rédemptrices et salvatrices. La victime qui tombe dans les bras du bourreau qui vient de tuer son propre frère est en osmose avec les concepts de rédemption et de pitié. De ce fait, de manière aristotélicienne, ce qui advient là est salvateur, cathartique. Ce qui est, par contre, révélateur et cohérent, c'est la référence constante aux anges: «You see, Ka is like soul" my father says. "In Haïti is what we call good angel, ti bon anj. When you born, I look at your face, I think, here is my Ka, my good angel » (D.B., 17). La mère de Ka voit elle aussi des miracles en toutes choses : «It was always like this, her life a pendulum between forgiveness and regret, but when the anger dissipated she considered it a small miracle... » (D.B., 86). Face à la terreur extrême du régime haïtien, ces deux êtres antithétiques trouvent une forme de survie et de résurrection grâce aux anges et aux miracles (un mystère qui les transcende et qui tout d'un coup donne un sens à leurs existences absurdes). Contrairement à ce que dit la narratrice de Jamaica Kincaid dans *The Autobiography of my Mother*, les personnages de E. Danticat ont bel et bien trouvé une troisième voie : ni humains, ni saints mais miraculés, par la grâce d'un geste d'amour : un véritable miracle, pour qui a vécu les avatars de l'esclavage. Cette stratégie de

survie avait d'ailleurs été au centre du célèbre roman de Zora Neale Hurston : *Their Eyes were Watching God*¹. Le thème de l'amour en tant que force ou levier de survie est aussi au centre du roman de Toni Morrison *Love*, le bien nommé en apparence. Si nous pouvons parler de système pour ce qui concerne la majeure partie des pères que nous venons de voir, c'est-à-dire des pères qui sont soit systématiquement absents soit douloureusement présents dans la reproduction néo-esclavagiste du schéma domination/terreur/spoliation ; le père, l'amant, le mari, le grand-père, Bill Cosey, au centre du roman de Toni Morrison, semble être exogène à ce système au premier abord. Il n'est en réalité que le double *masqué* de tout ce système. Le dévoiement s'exerce à la fois sur le port du masque, et sur la transmission de ce qui reste masqué.

C'est avant tout un père fondateur. Il construit un concept pour contredire l'histoire : « He wanted a playground for folk who felt the way he did, who studied ways to contradict history » (*Love*, 121). L'établissement qu'il fonde est à la fois un restaurant, un lieu de parole pour tous et de rencontre pour les musiciens, mais surtout un endroit où le rêve peut enfin devenir réalité, comme le réalise Vida, une des narratrices du roman, quelques années plus tard, lorsqu'elle réfléchit sur sa nouvelle profession :

But the good fortune of her current job did not prevent her from preferring the long-ago one that paid less in every way but satisfaction. Cosey's Resort was more than a playground ; it was a school and a haven where people debated death in the cities, murder in Mississippi, and what they planned to do about it other than grieve and stare at their children. (*Love*, 38)

¹ Dans ce roman en effet, le personnage principal cherche et trouve un homme qui correspond à ses attentes. Le propos est une véritable stratégie de survie.

Outre le fait qu'il puisse fonder un lieu qui le sorte lui et la micro société qui l'entoure du cercle vicieux des « nègres » déshérités, il crée aussi des rapports humains nouveaux entre homme et femme, entre père et fils, entre blancs et noirs. L'exception qui le caractérise – on pourrait presque parler de coupure épistémologique ! – est reconnue par tous les personnages du roman qui couvrent quatre ou cinq générations d'individus. Ainsi, L., une autre narratrice du roman peut dire :

...the first time I saw Mr. Cosey, he was standing in the sea, holding Julia, his wife, in his arms. I was five ; he was twenty four and I'd never seen anything like that (...). I believed then it was the sunlight that brought those tears to my eyes – not the sight of all that tenderness coming out of the sea. Nine years later, when I heard he was looking for house help, I ran all the way to his door. (*Love*, 71-72)

Cette tendresse, si rare de la part de ces hommes noirs dans les neuf romans que nous explorons, forme une sorte de leitmotiv positif dans *Love* et négatif dans les huit autres. Au fil des chapitres, le personnage de Bill Cosey finit par ne plus avoir de stature humaine : il devient un mythe. A la mort de sa première femme, il élève son fils de manière exemplaire. A cinquante-deux ans, il épouse en secondes noces, une jeune fille de douze ans, ce qui n'émeut que sa petite fille qui a sensiblement le même âge que sa belle grand'mère. Personne, n'est pour le reste davantage ému par le fait qu'il ait pu *acheter* cette enfant. Son restaurant/cabaret est une réussite de conte de fée. Il organise par ailleurs des parties de pêche fréquentées aussi bien par des personnalités noires que par les notables blancs de la ville, ce qui, à cette époque, était tout bonnement impensable. Ce personnage, en un mot, est tellement étranger aux codes comportementaux masculins et noirs que seule la joute morbide et

mortifère orchestrée par les personnages centraux féminins du roman Heed et Chritine, peut lui conférer un tant soit peu de réalisme. Ce sont elles en effet, qui révèlent la structure esclavagiste de toute cette entreprise : acheter une enfant de douze ans pour l'épouser, chasser du « domaine » son amie d'enfance, avec laquelle il est lié par le sang, puisqu'elle est sa propre petite-fille, déposséder tout ce petit monde, et transmettre un rêve édénique plutôt que la réalité de l'enfer. La magie qu'il exerce sur les autres, de façon presque christique (*cf.* la citation plus haut qui ressemble à s'y méprendre à une scène de baptême primitif) est encore efficace presque quarante ans après sa mort ! Ainsi Junior, la jeune fille employée par Heed, la veuve de Bill Cosey, un peu plus de trente ans après sa mort, pourra dire au moment où elle met les yeux sur portrait de Bill Cosey : « As soon as she saw the stranger's portrait she knew she was home. She had dreamed him the first night, had ridden his shoulders through an orchard of green granny apples heavy and thick on the boughs » (*Love*, 66). En résumé, dès qu'elle voit son portrait, elle fait le rêve d'un Jardin d'Eden.

C'est précisément ce que fait Cosey tout au long de sa vie : il construit un jardin d'Eden pour lui et son entourage. On peut donc légitimement se demander où se trouve l'arbre de la connaissance auquel il ne faut pas toucher sous peine de chuter. La réponse est aussi simple que biblique : il s'agit du rêve de la possession charnelle de la femme qui est laconiquement résumée ainsi par L., la narratrice qui clôt le roman : « He didn't understand : a dream is just a nightmare with lipstick » (*Love*, 233). La femme dont il est question ici n'est aucun des personnages du roman. Elle est nommée – Celestial – mais n'apparaît que de manière fugace et ne possède pas de réelle épaisseur dramatique. Elle est la face cachée du demiurge Cosey qui, en définitive, se construit son propre Eden. Lors d'une partie de pêche où Celestial est

présente, tout en restant discrète, Sandler, qui est un personnage mineur dans le roman, demande à Cosey qui est cette femme et sa réponse est aussi radicale qu'essentielle : « You can live with anything if you have what you can't live without » (*Love*, 130). A la fin du roman, le lecteur comprend que l'Eden de surface que Cosey a construit pierre à pierre ne servait qu'à alimenter son propre Eden personnel au point où, avant sa mort, il peut décider de tout léguer à Celestial quitte à paupériser à vie l'ensemble des individus qui l'ont aidé à fabriquer cet Eden de surface : la veuve de son fils, sa petite fille, sa seconde femme légitime et tous les autres. Nous retrouvons là, toute crue, la problématique de l'argent et de la possession/dépossession : comment l'homme se procure l'argent ou pas, ce qu'il en fait ou pas, comment il le fait fructifier ou pas et à qui il le lègue ou pas. Mais il s'agit là somme toute, de la problématique du pouvoir absolu – du démiurge ?- que le système de « possession » des biens tout comme des êtres peut engendrer. Le père de Bill Cosey s'appelait « Dark ». Il était indicateur pour la police locale, amassant des sommes d'argent colossales qu'il thésaurisait en faisant vivre sa propre famille dans la misère. L., cette narratrice omnisciente et finalement la légataire de cet Eden, est de nouveau celle qui révèle la valeur névrotique des comportements de Bill Cosey lorsque son père meurt et qu'il sort de l'obscurité en utilisant sa part de l'héritage paternel :

The son decided to enjoy his share. Not throw it away, exactly, but use it on things Dark cursed : good times, good clothes, good food, good music, dancing, till the sun came up in a hotel made for it all. The father was dreaded ; the son was a ray of light, the cops paid off the father ; the son paid off the cops. What the father corrected, the son celebrated. The father a miser? The son an easy touch. (*Love*, 76-77)

Cosey est différent des autres pères du corpus que nous étudions parce que son père lui lègue de l'argent. Cela ne le rend pas différent des autres pères : il s'agit, de toute façon, d'argent sale. Il est obtenu par la coercition, la délation, la violence sur autrui ou la torture. Il s'agit aussi d'un argent qui, en aucun cas, ne peut servir au bien-être des siens, qu'ils l'acceptent ou qu'ils le rejettent comme dans les romans de E. Danticat ou de J. Kincaid.

Finalement, ce père, cet amant, ce mari, ce grand-père est identique aux autres. Une colère ontologique le fait agir plus qu'il n'agit lui-même, ce que nous révèle L. :

Whenever I see his righteous face correcting Heed, his extinguished eyes gazing at Christine, I thing Dark won out. Then I hear the laugh, remember his tenderness cradling Julia in the sea ; his wide wallet, his hand roughing his son's hair...I don't care what you think. He didn't have an S stitched on his shirt and he didn't own a pitchfork. He was an ordinary man ripped, like the rest of us, by wrath and love. (*Love*, 232)

Il s'agit véritablement de la colère des dépossédés, chassés du jardin d'Eden et qui tentent de recréer cet espace et ce temps édénique en spoliant leur entourage soit de leur travail, soit de leur rêve. Ce schéma ne peut fonctionner qu'à cause de la valeur nodale que peut avoir l'argent : celle de la vie et, de manière extrême, celle de la survie comme le dit Heed au moment où elle va mourir :

Well, it's like we started out being sold, got free of it, then sold ourselves to the highest bidder.

Who do you mean "we" ? Black people ? Women ? You mean me and you ?

I don't know what I mean. (*Love*, 214)

Les femmes sont à chaque fois incluses dans les trois termes de la question : « Black people ? » ; « Women ? » ; « Me and you ? ». Les hommes ne sont inclus que dans la première occurrence. Pourtant, au fil de tout ce que nous venons de dévoiler, ils sont présents grâce ou à cause de la problématique ontologique de la dépossession. Ils le sont donc de manière ouverte ou occulte entre hommes et hommes, entre hommes et femmes, entre femmes et femmes et entre femmes et enfants.

Bill Cosey, en tant que figure masculine, mais aussi paternelle, est emblématique, tout comme Eva dans *Sula*, parce qu'il agit comme un demeuré au centre d'une communauté. Cependant, ce qu'il transmet, tout comme ce que transmet Eva, est remis en cause. Dans le cas d'Eva, cela est remis en cause par la jeune génération. Dans le cas de Cosey, cela est remis en cause par le texte lui-même. En effet, dans *Love*, la multiplication des voies narratives ne permet que tardivement la reconnaissance du symptôme paternel dévoyé, mais c'est en revanche le texte qui révèle la monstruosité de Bill Cosey. Les personnages eux, restent « englués » dans la mémoire d'un rêve qu'il leur a fait vivre. Nous retrouvons ici la structure vie privée/vie publique. Mais quelque soit la structure à laquelle il est fait référence, force est de constater une autre structure : celle qui consiste à fabriquer du pouvoir, y compris au détriment de la jeune génération. Ceci signifie que le symptôme historique de spoliation de l'être dans son intégralité, est transmis, comme à la marge, de manière inconsciente, d'une génération à l'autre.

CHAPITRE III

LA RELATION A L'AUTRE

1. *La relation à l'étranger*

En matière de prémisses, il faut dire l'évidence : pour les hommes et les femmes de tous les romans explorés, l'étranger, c'est le blanc. D'abord et radicalement. Même si ce postulat n'est pas exprimé en ces termes, même s'il semble occulté ou absent de la structure narrative, il est pourtant bien là, présent au cœur du débat. Ce qui était aussi au cœur du débat dans les narrations des deux siècles précédents, c'est que cet étranger là avait rendu l'autre – le Noir – étranger à lui-même. C'est en effet ce que tous les personnages du corpus révèlent : ils se sentent étrangers à eux-mêmes chez eux, ce qui les incite à partir à la quête d'eux-mêmes. La relation à l'étranger, en effet, commence ici, non pas par une mise à plat de la relation au blanc, mais par la révélation de ce que c'est que d'être fondamentalement étranger aux autres et donc à soi-même. Le constat bien souvent répété : « I am alone in the world » (L., 93) sous-tend une logique ontologiquement humaine (être le seul exemplaire de soi) mais elle est nécessairement décuplée chez des êtres que l'histoire a fait brutalement vaciller d'un monde à un autre, pour le moins

étranger et étrange. Il est inutile de s'attarder sur les récits d'esclaves¹ – tous ces récits entretiennent une relation « palimpsestique » avec les romans du corpus – pour comprendre la profondeur abyssale que peut signifier le fait d'être à ce point étranger : étranger de part le statut d'esclave, la couleur de peau, la langue, la terre, le traitement bestial imposé.

Les questions que soulèvent une expérience aussi extrême sont nombreuses : comment définir la relation à l'autre autrement que par le binôme capteur/capté ? Quel type de relation peut-on entretenir avec cet étranger-là ? Comment, du reste, peut-on se définir soi-même dans une structure sociale où la norme fut l'éradication totale de l'être ? Sur quelle terre peut-on cesser d'être étranger ? Faut-il toujours aborder l'exil ou peut-on faire l'expérience d'autres types de topologies, prometteuses d'une troisième voie, brisant la logique du retour au pays d'origine ou du statu quo ?

Nous commencerons par exposer la manière qu'ont les personnages de se définir eux-mêmes, pour ensuite aborder la relation à l'autre et terminer par une exploration des lieux qui signalent les espaces de découverte de soi ou des autres, ou bien même un espace qui dévoile des ouvertures inattendues.

La définition de soi-même passe par plusieurs pôles. Les constats des différents personnages sont étrangement identiques d'une auteure à l'autre et d'un roman à l'autre. Lorsque ces constats ne sont pas oralisés, les situations que vivent les personnages en seront le reflet. Ainsi le premier trope tourne-t-il autour du constat de la solitude. Elle peut être existentielle ou circonstanciée mais elle est toujours vécue comme individuelle et particulière. Lucy peut dire par exemple : « As I sat on that bed, the despair of a Sunday in full bloom, I

¹ Il faut mettre ces romans en perspective avec les textes de Frederick Douglass, Harriet Jacobs, Victor Séjour, Olaudah Equiano et bien d'autres encore. Cf Henry Louis Gates Jr. : *The Norton Anthology of African American Literature*, pp. 127-458.

thought : I am alone in the world, and I shall always be this way – all alone in the world. » (L., 93).

La découverte subite de cette solitude qui a des relents de désespoir ou qui, en tous cas, est le signe d'une douleur profonde peut être chez d'autres personnages, au contraire, une revendication essentielle qui fonde l'être. C'est le cas de Sula lorsqu'elle profère, dans la dernière entrevue qu'elle a avec Nel :

- I sure did live in this world.
- Really ? What have you got to show for it ?
- Show ? To who ? Girl, I got my mind. And what goes on in it. Which is to say, I got me.
- Lonely, ain't it ?
- Yes. But my lonely is mine. (S., 143)

Dans cet échange singulier, qui a lieu au moment où Sula meurt, Nel, qui veut encore régler ses comptes avec Sula, n'entend pas que Sula lui signifie ce qu'elle-même avait vécu à l'âge de douze ans, après un voyage éprouvant à la Nouvelle Orléans avec sa mère. Elle oublie, en effet, qu'elle s'était sentie différente en rentrant au « Bottom » et qu'elle s'était avoué :

- "I'm me," she whispered. "Me".
- Nel didn't know quite what she meant, but on the other hand she knew exactly what she meant.
- "I'm me. I'm not their daughter. I'm not Nel. I'm me. Me."
- Each time she said the word me there was a gathering in her like power, like joy, like fear. (S., 28)

Le fait d'éprouver cette solitude profondément douloureuse est lié à un sentiment de l'exaltation du moi. Cela peut même être une exacerbation du moi dans le cas de Sula. Les deux pôles – douleur/jouissance – fonctionnent en même temps. Sula choisit la jouissance, Nel, la douleur, mais toutes deux fonctionnent en réalité comme les deux faces d'une même pièce. Ce qui différencie ces deux personnages, c'est que la soudaine découverte de la possession de soi produit chez Nel une sensation à la fois de pouvoir et de peur « fear » mais qu'il induit chez Sula une sensation de pouvoir absolu, quasi éternel, comme le souligne son long monologue au moment où elle meurt :

Oh, they'll love me alright. It will take time, but they'll love me.
[...] After all the old women have lain with the teen-agers ; when
all the young girls have slept with old drunken uncles ; when all
the white women kiss all the black ones [...] then there'll be a
little love left over for me. And I know just what it will feel like.
(S., 145-146)

Sula est une paria et le revendique (S., 122). C'est probablement ce qu'elle partage avec tous les personnages principaux de Jamaica Kincaid. Comment peut-il en être différemment lorsque l'on est femme, noire de surcroît, que l'on vit dans des milieux qui ne cherchent qu'à assujettir les deux groupes socialement, économiquement et/ou culturellement ? Les choix de vie dans de telles circonstances sont devenus extrêmes : ils oscillent entre le silence de l'acceptation (principalement les personnages maternels, y compris celui d'Eva qui ne dit jamais ce qu'elle a accepté de faire subir à son corps) et des positions tonitruantes qui disent d'abord l'existence de soi et la possession de soi, comme s'il s'agissait d'une réelle stratégie de survie. Ainsi, dans *The Farming of Bones* de Danticat, Amabelle, une jeune enfant qui perd ses parents

par noyade alors qu'ils traversent tous trois une rivière, est découverte quelque temps après par ceux qui deviendront ses maîtres. Ce moment est revisité plus tard par Señora Valencia qui vient de perdre un de ses jumeaux, comme si la mort d'un enfant déclenchait soudainement un recentrement sur soi. Le souvenir apparaît comme suit : « You were sitting on a big rock, watching the water as if you were waiting for an apparition. Papi paid one of the boys by the riverside to interpret for him while he asked you who you belonged to. And you pointed out your chest and said, yourself. Do you remember ? » (F.B., 91).

Le geste de cette petite fille significant à la fois la solitude extrême et la possession de soi (« to belong ») reproduit ou bien est à l'origine de la geste de tous les autres personnages du corpus. Ce geste est premier. Il en déclenche d'autres, tout en déclenchant des réflexions idiosyncratiques et des gestes particulières qui ont pour principe initial la découverte de soi. De manière étonnante, la relation primitive à l'autre – c'est-à-dire le père, la mère, les oncles, les tantes, les frères et sœurs, les comparses, etc. – ne suscite pas d'effet de miroir. En d'autres termes, l'autre n'est pas soi et il a beau être noir comme soi il ne révèle en aucune façon le fait d'être noir soi-même. Ce qui importe, c'est d'abord d'être un homme ou une femme à part entière. Ensuite, la découverte de sa propre négritude déclenche, chez ces personnages, des attitudes et des principes particuliers qui les rendent exogènes à tout système. C'est le cas de Shadrack dans *Sula*, lorsqu'il découvre son reflet dans la cuvette des toilettes :

'There in the toilet water he saw a grave black face. A black so definite, so unequivocal, it astonished him. He had been harboring a skittish apprehension that he was not real – that he

didn't exist at all. But when the blackness greeted him with its indisputable presence, he wanted nothing more. (S., 13)

La prise de conscience de cette noirceur sans équivoque le mène plus tard à cantonner et contrôler d'autres expériences terrifiantes. En réalité, la découverte de sa négritude le rassure, elle devient son projet d'ancrage. En effet, son visage encadré par une lunette de toilette lui redonne une identité, un nom, une existence et la paix de l'âme. Quelques jours plus tard, il transpose cette expérience sur un autre phénomène : sa peur de la soudaineté de la mort qu'il va cantonner sur une journée. Il instaure la Journée Nationale du Suicide pour pouvoir vivre en toute sécurité par rapport à cette frayeur, tout le restant de l'année : « In sorting it all out, he hit on the motion that if one day a year were devoted to it, everybody could get it out of the way the rest of the year would be safe and free. In this manner he instituted National Suicide Day » (S., 14). Ce faisant, il invente une geste quasiment médiévale qui constituera un des points d'ancrage de la petite communauté du Bottom : « Easily, quietly, Suicide Day became part of the fabric of life up in the Bottom of Medallion, Ohio » (S., 16).

La reconnaissance de sa propre négritude qui déclenche des changements drastiques dans la vie de Shadrack vont de la même manière autoriser Annie John, le personnage du roman éponyme de Jamaica Kincaid, à se radicaliser dans ses choix de vie. En passant devant un magasin en centre ville, elle aperçoit son reflet dans la vitrine. Outre la déformation de ses traits, due probablement à l'épaisseur de la vitre, elle découvre soudainement la noirceur de sa peau, comme si son propre reflet était une personne autre, une étrangère qu'elle décrit avec force détails :

My skin was black in a way I had not noticed before, as if someone had thrown a lot of soot out of a window just when I was passing by and it had all fallen on me. [...] My plaits stuck out in every direction from under my hat ; [...] Not long before, I had seen a picture of a painting entitled *The young Lucifer*. It showed Satan just recently cast out of heaven for all his bad deeds, and he was standing on a black rock all alone and naked. [...] his hair was made up of live snakes, and they were in a position to strike. [...] At heart, you could see he was really lonely and miserable at the way things turned out. (A.J., 94-95)

La collusion entre le visage noir d'Annie John, ses nattes qui jaillissent de son chapeau dans toutes les directions et la figure de Lucifer dont les cheveux sont des serpents vivants, signale l'étranger au système. Encore une fois, il ne s'agit pas d'appartenir à un groupe, de vérifier les valeurs du groupe pour y adhérer. Il s'agit de prendre en compte son exogénéité première pour sortir du groupe et se chercher soi-même. Le thème de la solitude et du dénuement – « all alone and naked » – précipite Annie John vers un mouvement hors de l'emprise familiale, hors du jardin d'Eden, hors de l'île. L'image dans le miroir que lui renvoie Lucifer est tout-à-fait appropriée. En dehors de l'imagerie blanche ethno-centrée, véhiculée pendant des siècles, selon laquelle la noirceur de la peau reflétait la noirceur de l'âme, la solitude de Satan, jeté hors du monde divin, constitue à la fois le stigmate profond de l'étranger que l'on peut désigner du doigt mais aussi une liberté totale et extrême par rapport aux schémas préétablis.

C'est d'ailleurs une thématique qui est poursuivie dans *Lucy* de Jamaica Kincaid. Lorsque Lucy demande à sa mère pourquoi elle l'a appelée ainsi, la réponse est brutale :

"I named you after Satan himself. Lucy, short for Lucifer. What a botheration from the moment you were conceived." [...] That my mother would have found me devil-like did not surprise me, for I often thought of her as god-like, and are not the children of gods devils? I did not grow to like the name Lucy – I would have much preferred to be called Lucifer outright – but whenever I saw my name I always reached out to give it a strong embrace.

(L., 152-153)

La joyeuse adhésion de Lucy à cette satanique étrangeté lui donne, de fait, les ailes de la liberté : liberté de parole, de pensée et d'action. Elle pourrait, en effet, reprendre en chœur avec le personnage de Sula cette fameuse phrase : « I don't want to make somebody else. I want to make myself » (S., 92). C'est précisément ce qu'elle fait en émigrant aux Etats-Unis, et ce que fait Sula en sortant du Bottom. En se « fabricant » elles-mêmes en sol étranger, elles peuvent enfin aller vers « l'étranger » à part entière et enfin se définir dans une stratégie binaire que l'on pourrait nommer le « contre/avec ». C'est une redéfinition de soi qui leur permet d'accepter ou de refuser l'autre, qu'il soit noir ou blanc. Cette stratégie qui élimine les barrières raciales, les plonge vers des relations charnelles intenses où le corps est sublimé – corps malmenés qui retrouvent une identité en quelque sorte – en même temps qu'elle redéfinit leur solitude de manière radicale. En témoignent les couples Sula/Ajax (*Sula*), Amabelle/Sebastien (*Farming of Bones*), Jadine/Son (*Tar Baby*) mais aussi la narratrice de *The Autobiography of my Mother*

qui finit par dire ce que tous les autres personnages féminins du corpus découvrent finalement : « The impulse to possess is alive in every heart, and some people choose vast plains, some choose high mountains, some choose vast seas, and some people choose husbands; I chose to possess myself. » (A.M., 173-174).

On voit bien que ce qui est déterminant pour ces personnages-là, c'est la question du choix. La définition de soi passe par le débat sur le libre-arbitre. Ce qui est évidemment essentiel pour des descendants d'esclaves et qui était déjà au cœur de la problématique de *Beloved* de Toni Morrison. Ces choix peuvent osciller entre le suicide (Martine, dans *Breath, Eyes, Memory*), l'automutilation (Sophie dans *Breath, Eyes, Memory*, Sula dans *Sula*), le départ ou la fuite (Jadine dans *Tar Baby*), le retour au pays (Sula dans *Sula*, Amabelle dans *The Farming of Bones*, Sophie dans *Breath, Eyes, Memory*) ou bien dans l'exacerbation du moi dans des postures extrêmes où l'exogénéité au système présente une lecture satanique de l'être (Christine et Heed dans *Love*, Annie John dans *Annie John*, Lucy dans *Lucy* et la narratrice de *The Autobiography of my Mother*).

Dans tous les cas de figure, il s'agit d'un suicide social¹. C'est-à-dire que ces personnages-là se mettent hors-monde par rapport à leur propre communauté qu'ils rejettent. Cela dit, les narratrices parlent du corps, de la terre, de la famille, de la structure sociale mais il semble impérieux de parler des mots et de la langue. En effet, ce choix ne se porte pas seulement sur des postures – le vainqueur ou le vaincu –, il n'est pas davantage sur les choix binaires du blanc ou du noir, il n'est pas non plus sur l'adhésion ou la fuite, il est sur la langue et tout ce qu'elle recèle ou reflète. La langue est en réalité ce

¹ Voir l'ouvrage d'Orlando Patterson, *Slavery as Social Death*, 1982, qui donne un éclairage significatif sur la question.

qui provoque et révèle la relation à l'autre et c'est dans cette relation que tous ces personnages se révèlent ou s'emprisonnent.

Le cas le plus extrême de l'emprisonnement par la langue et même de la mort à cause de la langue, voire de la torture, est entrevu dans une scène de *The Farming of Bones* de Danticat. Les personnages haïtiens, immigrés en République Dominicaine, subissent l'ostracisme des nationalistes dominicains pendant les années 1937-1938. Ils sont chassés, massacrés, torturés. La seule manière de différencier les Dominicains des Haïtiens est de leur faire prononcer le mot persil – « perejil » – que les Haïtiens ne peuvent dire à la perfection :

Yves and I were lifted by a mattress of hands and carried along next to Tibon's body. Two soldiers laughed, watching. The young toughs waved parsley sprigs in front of our faces.

"Tell us what this is," one said. "Que diga perejil." At that moment I did believe that had I wanted to, I could have said the word properly [...] even though the trill of the R and the precision of the J was sometimes too burdensome a joining for my tongue. (F.B., 193)

S'en suit une scène de torture où le persil est enfoncé de force dans la bouche des Haïtiens. Le mot devient ainsi le corps du délit. Il est aussi celui qui signale l'étranger. Il est en définitive le vecteur de la haine, de la violence, de la mort. Cependant, le mot est aussi le lieu de la résistance ultime. Ainsi, Odette qui a été le témoin de cette scène terrifiante meurt quelques pages plus loin de cette manière ci :

With her parting breath, she mouthed in kreyol "pési" [...] no effort to say "perejil" as if pleading for her life. Que diga amor ? Love ? Hate ? [...] No shriek from unbound fear, but a provocation, a challenge, a dare. To the devil, with your world, your grass, your wind, your water, your air, your *words*. You ask for perejil, I give you more. (F.B., 203)

Et quel est ce « plus » ? La langue créole ? L'affirmation de soi ? La survie, tout-de-même, malgré la mort imposée ? Ou bien tout bonnement ce qui est dit dans le texte : une provocation, un défi, un acte de bravoure. Tout cela contenu dans un seul mot dit en créole : « pésì ». Ce sont ces actes de survie, mis en mots, qui se répètent dans tout le corpus dans la relation aux autres. Il est important de noter d'ores et déjà que ces actes-là sont forcément liés à des déplacements topologiques, géographiques ou psychologiques : le moi se déplaçant quelquefois dans des sphères où il peut enfin exister, que ce soit dans des comportements erratiques par rapport à la norme ou des attitudes de prostration.

2. *Le mouvement*

Ce qui vient d'être dévoilé dans le roman de Danticat sur la langue en tant que vecteur de la marginalisation, mais aussi de la différence et du défi, nous met sur la voie de la langue qui sert à se définir soi-même et à entrer (ou pas) dans la relation à l'autre. Les défis que posent la langue sont plus sensibles chez les Caribéens que chez les Afro-américains, tout simplement parce que les premiers fréquentent au moins deux langues, si ce n'est trois, et qu'ils entretiennent, de plus, des relations socio-historiques et culturelles avec

une métropole susceptible de les attirer. Cette métropole leur offre en tous cas une possibilité de choix, d'un ailleurs possible et immédiat, qui n'est pas forcément envisagé chez les Afro-américains.

La langue est, cela dit, source et productrice d'une dualité dans la relation à l'autre. Elle est signifiée et signifiant en même temps : il ne s'agit pas d'un registre de langue mais d'une langue à part entière qui signifie le registre et le statut de la personne à qui l'on s'adresse comme l'indique la narratrice de *The Autobiography of my Mother* alors qu'elle vient tout juste d'intégrer le domicile de son père et de sa nouvelle femme :

My father's wife came to say goodnight, and she turned out the lamp. She spoke to me then in French patois ; in his presence she had spoken to me English. She would do this to me though all the time we knew each other, but that first time, in the sanctuary of my room, at seven years old, I recognized this to be an attempt on her part to make an illegitimate of me, to associate me with made-up language of people regarded as not real – the shadow people, the always humiliated, the forever low. (A.M., 30-31)

Cette citation permet de comprendre au moins trois principes de la relation à l'autre. Tout d'abord, il est possible de s'adresser à l'autre (le semblable, le frère) dans deux langues distinctes, non pas parce que l'on possède l'une mieux que l'autre mais pour signifier à l'autre le statut dans lequel on envisage la relation. D'autre part, le décryptage par l'interlocuteur (même âgé de sept ans) est immédiat : la petite fille comprend en effet, de manière instantanée, que sa belle-mère s'adresse à elle en créole pour lui signifier son statut de sous-être, de personne de l'ombre et qui doit y rester à

jamais. En dernier lieu, l'autre langue (l'anglais) ne permet, de toutes les façons, qu'une mise à distance relativement polie de l'autre, tout en lui signifiant aussi son statut d'étranger. Ce processus de distanciation provoqué par l'usage de la langue anglaise avait déjà été remarqué plus tôt par ce même personnage au moment où son père était venu la chercher pour la ramener définitivement chez lui :

He spoke in English, his mouth began to curl around the words he spoke, and it made him appear benign, attractive, even kind. I understood what he said : [...] I would love his wife, [...] he loved me, [...] he loved himself, [...] I would love my new home [...]. The word "love" was spoken with such frequency that it became a clue to my seven-year-old heart [...] that this thing did not exist (A.M., 23-24).

La relation au père est ainsi, d'emblée, une relation de défiance. La langue anglaise qu'il utilise est le signe de sa duplicité. Cette jeune enfant comprend que le vernis que cet idiome donne à son père lui permet d'avancer masqué et de dissimuler un autre langage qui lui est fait de violences et de malversations. La réitération du mot « love » qui devrait servir de point d'accroche à l'enfant sur la femme de son père, sur elle-même, sur lui, sur la maison, diffracte son sens propre au point qu'il est atomisé et qu'il n'a plus d'existence. Le mot « love » n'existe donc pas. Plus tard, à l'âge adulte, lorsqu'elle sait enfin qu'il n'a fait, sa vie durant, que reproduire les schémas des colonisateurs, elle peut enfin reconnaître le masque : « He wore on his face the number of people he had impoverished, the number of people to whose early death he had made a sizable contribution, the number of children he had fathered and then ignored, and so on » (A.M., 145).

La langue peut donc être un masque en même temps qu'elle est un révélateur de la culture que l'on s'approprie. Ici, dans la relation père/fille ou père/les autres, il s'agit de la reproduction du schéma capteur/capté que la jeune fille rejette avec les moyens qu'elle se donne : elle avorte en cachette, elle fuit et travaille à construire une route pour gagner son autonomie. On reconnaît là le même binôme mis à plat plus haut, et que nous avons nommé le « contre/avec ». Cette binarité conduit Lucy, autre personnage de Jamaica Kincaid, à prendre conscience de son statut de Janus à deux visages. Elle a émigré aux Etats-Unis et garde les enfants d'un couple américain. Mariah lui propose d'aller à la campagne avec elle pour voir les première jonquilles – « daffodils » – ce qui plonge Lucy dans ses souvenirs d'enfance où le poème de Wordsworth devait être récité par cœur. Elle se souvient d'avoir récité ce poème à la perfection et d'en avoir reçu des éloges alors même qu'elle ignorait totalement ce que pouvait être une jonquille : « I was then at the height of my two-facedness : that is, outside I seemed one way, inside I was another; outside false, inside true » (L., 18).

Dans la relation qui s'instaure avec Mariah, Lucy part dans un combat sans fin où elle tente d'exister en réglant le sort à ce poème de Wordsworth, mais par diffraction à ce mot – « daffodils » -, en conséquence à la fleur – la jonquille – et donc à ce séjour à la campagne dont la jonquille nouvelle est le projet ! La relation à l'autre est ici « larsénisée » par l'histoire et la culture, ce que finit par comprendre Lucy au moment où elle consent à partir en séjour à la campagne.

Ainsi, le binôme signifiant/signifié¹ – « daffodils » – marque non seulement la fleur qui n'est ni rouge, ni blanche, ni bleue et qui est aussi une fleur jaune qui naît au printemps et que l'on peut cueillir à brassées entières,

¹ Distinction établie par Ferdinand de Saussure. In *Cours de linguistique générale*, 99.

que l'on peut tenir entre ses doigts et qui signifie aussi un climat, un lieu différent, en un mot, une terre différente. Ce binôme signifie, en outre, une culture différente, où le syndrome du capteur/capté fait une intrusion brutale et douloureuse : dans ce rapport-là, il n'est plus question d'aller cueillir la fleur – jonquille – mais d'établir une relation avec l'autre et/ou les signifiants/signifiés que les signes de l'Histoire ont laissé. Mariah devient un signe historique. Aller à la rencontre de l'autre, sans le bruit et la fureur de l'histoire, impose en effet à ces personnages une mise à distance des *valeurs* douloureuses du signe, en un deuxième acte libérateur qui puisse permettre cette relation. Il s'agit là d'un combat non pas avec l'autre mais avec soi-même, pour la liberté justement – « Would I not be free ». (L, 31). On peut dire que l'histoire des relations aux autres dans ces neuf romans oscille, comme un pendule entre la force de l'Histoire et la force de l'individu, entre le duel et la fuite, entre le silence et la révélation et, finalement, entre l'amour de soi et l'amour des autres. Cela passe par le corps et les amours charnelles qui sont le jeu d'un tabou que l'histoire contredit. Toni Morrison exhume ce tabou dans *Sula*, où les habitants de la communauté du « Bottom » imaginent que Sula ait pu coucher avec des hommes blancs :

Every one imagined the scene, each according to his own predilection – Sula underneath some white man – and it filled them with choking disgust. [...] The fact that their own skin colour was proof that it had happened in their own families was no deterrent to their bile [...]. They insisted that all unions between white men and black women be rape; for a black woman to be willing was literally unthinkable. In that way, they regarded integration with precisely the same venom that white people did. (S., 113)

Dans le même paragraphe, il est fait allusion aux relations hommes noirs/femmes blanches qui, en aucun cas, ne peuvent engager les hommes noirs à davantage de tolérance pour le cas inverse : femme noire/homme blanc. Il est, du reste, significatif que dans aucun des romans du corpus le type de relation homme noir/femme blanche ne soit envisagé¹. En effet, ce qui est au cœur de ces romans, c'est la position de la femme noire dans son propre milieu et dans des milieux qui lui sont étrangers. L'extrait qui vient d'être cité marque le tabou absolu sur la relation femme noire/homme blanc, en même temps qu'il recentre la communauté noire sur un problème qui serait soi-disant l'apanage des Blancs. Le racisme basique, ordinaire, mais somme toute malfaisant, qui empêche justement toute relation à l'autre, ainsi que tout processus d'intégration ou même de communication est encore à l'œuvre. Et lorsque des révélations adviennent, dans un réel effort de libération comme pouvait l'imaginer Lucy plus haut, l'effet est dévastateur. Dans *Tar Baby*, par exemple, au cours d'un épisode cathartique, la servante noire révèle à tous ce qu'elle aurait dû taire, précisément parce que, pour la première fois de sa vie, elle est acceptée à la table des maîtres. Encore une fois, la parole s'ouvre, alors que le silence avait été la norme et lorsque Jadine demande à Son ce que tout cela signifie, il lui répond : « 'It means', he said talking into her hair, 'that white folks and black folks should not sit down and eat together' » (T.B., 211).

La réitération du clivage blanc/noir présuppose que la relation « entre-soi » pourrait être idéale, mais cela n'est pas le cas. Jadine et Son, plus tard, se séparent à cause de ce symptôme-là : le passé et l'Histoire font écran à la relation homme noir/femme noire. C'est ainsi que Jadine peut dire : « You will stay there by yourself. Don't ask me to do it with you, [...] you don't know *how to forget the past and do better* » (T.B., 274 c'est nous qui soulignons).

¹ Ceci n'est pas systématiquement le cas dans d'autres romans. Dans *Jazz* de Toni Morrison par exemple, le personnage de Golden Gray a des relations avec une femme blanche.

La charge du passé est ainsi ce qui altère les relations entre hommes et femmes noirs entre eux. Tout se passe comme si le principe de défiance à l'égard de l'homme blanc était transposé à toute autre forme de relation :

That people who looked so very much like each other, who shared a common history of suffering and humiliation and enslavement, should be taught to mistrust each other, even as children, is no longer a mystery to me. The people we should naturally have mistrusted were beyond our influence completely. (A.M., 48)

La défiance est donc un thème en soi dans le rapport à l'autre. Il est lié aux thèmes de la haine et de l'isolation vécues par les ancêtres de ces personnages qui supprime le concept même d'« amour » comme le dit quelques lignes¹ plus loin la narratrice de *The Autobiography of my Mother*. C'est ce qui est au centre de la relation entre Hannah et Sula, Eva et Sula, Lucy et sa mère, Sophie et sa mère, et qui finalement sous-tend la majeure partie des relations dans tous les romans du corpus.

On trouve cependant des relations d'amitié et même d'amour, en dépit de cette norme. Bizarrement, elles font rejaillir des thématiques similaires à celles que nous venons de dévoiler. Ainsi, la jeune Lucy, émigrée aux Etats-Unis, obligée de lier des relations avec toutes sortes d'« étrangers », devient l'amie d'une jeune irlandaise. Elles n'ont strictement rien en commun mis à part leur statut d'étrangère. Ici encore, la langue signale l'étranger avant même l'être physique et sa couleur de peau. Cependant dans cette occurrence là, la

¹ La narratrice termine ses réflexions ainsi : « It was as if we were in competition with each other for a secret prize, and we were afraid that someone else would get it; any expression of love then, would not be sincere, for love might give someone else the advantage », 48.

langue devient un symptôme d'adhésion plutôt que d'aliénation. Cela est révélé dans un épisode tout-à-fait comique : « You're not from Ireland, are you ? You talk funny. » And I laughed. [...] People from Ireland, after all, did not look like me » (L., 63). Peggy l'irlandaise ne se préoccupe nullement de la couleur de peau de Lucy. Ce qui l'intéresse par contre, c'est de reconnaître l'image dans le miroir que lui tend Lucy : elles sont identiques puisqu'elles sont exogènes au système qui les entoure. Lucy n'est donc ni différente, ni étrangère. Cependant, à mesure que la relation évolue, force est de constater que Mariah, la femme blanche qui emploie Lucy, abandonnée par son mari, la met sur la voie de sa libération, alors que Lucy devient de plus en plus indifférente au sort de Peggy. La révélation a lieu à la fin du roman où Lucy écrit dans un carnet que Mariah lui a offert : « I wish I could love someone so much that I would die from it. And then as I looked at this sentence a great wave of shame came over me and I wept and wept so much that the tears fell on the page and caused all the words to become one great blur. » (L., 164). Les derniers mots de ce roman signent, en définitive, non pas l'incapacité d'aimer, ni même l'impossibilité d'aimer, mais cette énorme confusion, ce brouillage – « blur » - sur le fait d'aimer.

3. *L'exil, la stagnation*

La plupart des personnages du corpus envisagent une forme d'exil qui est bien souvent liée aux relations qu'ils entretiennent aux autres et/ou avec eux-mêmes. Le mouvement, en effet, est rarement dû au hasard, comme dans le cas d'Amabelle dans *The Farming of Bones*, retrouvée au bord d'une rivière après la noyade de ses parents. Du reste, une fois adulte, ce même personnage

est forcé de fuir pour échapper à la mort et pour survivre. L'exil est aussi quelquefois déclenché pour des raisons économiques ou politiques mais il y a toujours au centre de ce mouvement une problématique interrelationnelle.

On peut d'ores et déjà dire que tous les thèmes abordés auparavant – la solitude extrême, le fait d'être orphelin, la dépossession, – sont les instruments du déplacement. Le mot déplacement est par ailleurs réminiscent d'une autre forme de déplacement subie par les ancêtres de ces personnages. Un autre mot, dont la connotation est bien plus violente, apparaît dans *The Dew Breaker* : « I would've been a better citizen than most if they hadn't *deported* me » (D.B., 103, c'est nous qui soulignons). La rémanence du système de déportation venue d'un autre temps intéresse deux ou trois personnages du corpus. Par déportation, il faut entendre le déplacement d'un individu sans son consentement. Il s'agit de Claude que nous venons de citer, déporté aux Etats-Unis après qu'il a tué son père, Christine dans *Love* envoyée loin, très loin (« away from things not to be seen, heard or known about.» (*Love*, 111) pour faciliter la vie matrimoniale de son grand-père, et Sophie envoyée à New-York rejoindre sa mère. Ce dernier exemple n'est pas une déportation au sens strict du terme : Sophie part contre son gré, de fait, mais elle part rejoindre sa mère qui la réclame. Ce qui, cependant, relie ces trois personnages est l'absence de choix : ils sont agis plutôt qu'ils n'agissent et se retrouvent plongés dans un univers étranger au leur et ne peuvent ainsi penser l'être qu'en termes du retour au pays, à la terre, au foyer. Le moi éclaté, divisé, clivé, morcelé, amorce une quête de récupération des morceaux qui peut s'avérer être une entreprise totalitaire et meurtrière dans le cas de Christine. Cependant, le dernier dialogue qu'elle entretient avec Heed qui se meurt, à la fin du roman, signale qu'elle récupère enfin le dernier élément de son puzzle : « love » (*Love*, 225). Claude, quant à lui, est en pleine entreprise de reconstruction, même si elle est

encore approximative : « 'It's like a puzzle, a weird-ass kind of puzzle, man', he said. 'I'm the puzzle and these people are putting me back together, telling me things about myself and my family that I never knew or gave a fuck about' » (D.B., 102).

Claude se trouve ici au seuil d'un état qu'il trouvera ou pas mais qui est en réalité l'enjeu de cette quête, ce que révèle la grand-mère de Sophie à la fin de *Breath, Eyes, Memory* :

There is always a place where, if you listen closely in the night, you will hear your mother telling a story and at the end of the tale, she will ask you this question : "ou libéré ?" Are you free my daughter ? My grandmother quickly pressed her fingers over my lips

"Now," she said, "you will know how to answer. (B.E.M., 234)

Dans le cas de Sophie, il s'agit de se *libérer* d'un héritage maternel fait de cauchemars et de douleurs physiques et mentales. On peut ainsi se poser la question de savoir s'il ne s'agit pas pour tous ces personnages de se *libérer* aussi d'une structure sous-jacente et rémanente faite de déportation, de perte d'identité, de mutilation et de dépossession.

Le problème de la dépossession dans l'exil est d'ailleurs abordé par les trois auteures de manière sensiblement différente. Dans *The Dew Breaker*, par exemple, Nadine, le personnage central de « Waterchild », a été envoyée à New-York par ses parents qui ont vendu tout ce qu'ils possédaient pour qu'elle fasse des études d'infirmière. Le prix de ce sacrifice implique qu'elle se dépossède au point de mener ce que l'on pourrait appeler une existence fantôme : « 'This was what they'd sacrificed everything for. But she always

knew that she would repay them. And she had, with half her salary every month, and sometimes more. In return, what she got was the chance to parent them rather than have them parent her » (D.B., 63).

Ici, le vampirisme parental – déposséder l'enfant au point d'obérer toute possibilité d'autonomie, voire même de procréation – accepté par Nadine dans la souffrance et la frustration est violemment ou fermement refusé par deux autres personnages. Il s'agit de Jadine dans *Tar Baby* et de Lucy dans *Lucy*. La première, au moment où elle va s'exiler pour Paris, est confrontée à une supplique de sa vieille tante qui l'a élevée, à laquelle elle répond ainsi :

You want me to pay you back. You worked for me and put up with me. Now it's my turn to do it for you, that's all you're saying. [...] "There are other ways to be a woman, Nanadine." Jadine went on. Your way is one, I guess it is, but it's not my way. I am being honest with you now and you have to listen. I don't want to be...like you. [...] I don't want to learn how to be the kind of woman you're talking about because I don't want to be that kind of woman. (T.B., 283-284)

Ce faisant, Jadine se *libère* de la rémanence du schéma et de sa prégnance. Cette stratégie de survie passe par le défit à la culture des ancêtres voire même par son refus : il faut trouver un autre moyen ou une autre manière d'exister en tant que femme. L'exil en était déjà un, il faut y ajouter la liberté et l'absence de culpabilité par rapport à un autre préétabli. Il s'agit aussi d'être honnête [« I'm being honest »] dans la relation à l'autre mais aussi encore, dans la relation avec soi-même. C'est aussi principalement la même logique qui sous-tend la démarche du personnage de Jamaica Kincaid, Lucy. Lorsqu'elle apprend que son père est mort en laissant sa mère criblée de

dettes, Lucy envoie à cette dernière un mandat (une bonne fois pour toutes semble-t-il) assorti d'une lettre qui exprime en réalité que le choix de l'enfant, déjà exilée à New-York, sera drastiquement différent de celui de la mère :

In the letter I asked my mother how she could have married a man who would die and leave her in debt even for his own burial. I pointed out the ways she had betrayed herself. I said I believed she had betrayed me also, and that I knew it to be true even if I wouldn't find a concrete example right then. I said that she had acted like a saint, but that since I was living in this real world I had really wanted just a mother. (L., 127)

Plusieurs thèmes sont ici inter-reliés : l'exil, la relation à soi, la relation aux autres, la rupture avec une structure économique néo-esclavagiste, l'honnêteté, mais aussi ce qui est nouveau, la trahison. La mère est encore entrevue, non comme une déesse ou un dieu mais comme une sainte. Une sainte qui trahit son statut de femme de chair et d'os ici et maintenant et qui, donc, trahit sa propre fille en lui interdisant l'accession à une autre forme de féminité, *libérée* de toute contrainte culturelle et ancestrale. Ce qui est en jeu ici, c'est la souffrance endémique (celle de l'ex-esclave dépossédée) érigée en système, et que la mère utilise comme une vertu. Par diffraction, cela est ressenti comme un moyen de pression pour faire entendre l'autorité maternelle.¹ L'exil devient une posture qui permet de briser le cercle vicieux pour chercher une autre voie, ce que Lucy finit par exprimer : « I would not come home now, I said. I would not come home ever. » (L., 128).

¹ Voir l'ouvrage de Jacques André sur la dynamique conflictuelle de la matrifocalité. *L'inceste focal dans la famille antillaise*. 1987

Cela dit, à l'intérieur d'un même espace, y compris l'espace psychologique, l'exil peut être entrevu comme une solution de survie. Il s'agit de Xuela par exemple qui accomplit un pèlerinage intérieur lors de son avortement pratiqué chez une vieille femme du village. Au cours des quatre jours que durent les douleurs de l'avortement, elle chemine clandestinement en rêve à travers tout le chapelet des petites Antilles. C'est ainsi qu'elle reconstitue les pièces du puzzle :

And that is how I claimed my birthright, East and West, Above and Below, Water and Land: In a dream. I walked through my inheritance, an island of villages and rivers and mountains and people who began and ended with murder and theft and not very much love. I claimed it in a dream. Exhausted from the agony of expelling from my body a child I could not love and so did not want, I dreamed of all the things that were mine. (A.M., 88-89)

En d'autres termes, plutôt que d'accepter une relation à l'autre qui est ontologiquement insatisfaisante, elle choisit la relation à elle-même¹.

La mise en parallèle de cet enfant dont elle ne veut pas parce qu'il était le résultat de relations avec son patron et qui aurait de toutes façons été capté par sa patronne stérile et la réappropriation de son héritage fait de meurtres, de rapines et de peu d'amour, est en réalité une relation de cause à effet : l'enfant ne peut pas naître à cause de l'héritage et l'héritage provoque la conception de l'enfant, son éventuelle captation, ainsi que sa mort. Dans ce cercle vicieux constitué par l'histoire, la stratégie que se donne la narratrice est la résistance dans la solitude, une autre forme de marronnage. Elle s'exile, de nuit, arrive dans une autre bourgade, trouve un emploi, un logement, se coupe

¹ Il s'agit tout comme pour Sula, d'un recentrement sur soi, discuté supra p.74.

les cheveux et achète des vêtements d'homme. Elle fait partie d'un autre genre humain : « I did not look like a man, I did not look like a woman » (A.M., 99).

Xuela se transforme par le mouvement et l'exil. Ils sont amplifiés par son départ. Le fait de découvrir qu'elle n'est ni homme ni femme est en réalité ce que découvrent quasiment tous les personnages principaux du corpus, sous des termes différents : « not to be part of things », « aloneness », « meness », etc. L'errance permet ainsi un recentrement sur l'être qui certes fait sien l'héritage ancestral, mais qui *décide* de le transformer. L'acte décisionnel est en soi un acte de survie : ni le schéma ancestral, ni le présent, ni le futur envisagé par les parents, ni l'héritage qu'ils reproduisent : il s'agit de décider autre chose. Que le choix fait par ces personnages implique une solitude plus grande, une exogénéité à tout système (y compris dans le « ni homme ni femme¹ »), une absence de terre promise, une errance sempiternelle est en réalité déjà un héritage personnel dans lequel un possible bien-être est abordé : « Aloneness tasted good and even at a table set for four she was grateful to be far away from his original-dime ways, his white-folk-black-folk primitivism. How could she make a life with a cultural throw-back [...] so what if she was alone ? » (T.B., 277).

La rencontre avec l'autre, sur d'autres territoires, constitue, affirme, précise, l'être, ici et maintenant. L'être débarrassé de toutes ses contradictions (liées à l'histoire, à la culture, à la société) redevient ontogénétiquement seul. A partir de ce moment-là, il peut re-fabriquer du mythe. Ainsi Eva fabrique et devient un mythe. Tout comme Sula, Xuela, Amabelle et Lucy. Bill Cosey lui aussi devient un mythe mais il a cela de particulier qu'il fabrique une terre promise. Il se débarrasse de son « white-folk-black-folk primitivism » pour

¹ Judith Butler dans son ouvrage *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, 1989, propose une lecture des êtres au-delà du genre.

fabriquer un Eden improbable permettant aux mémoires individuelles d'oublier l'Histoire pour s'attacher à cette histoire-là, ce que dit Vida au début du roman :

But the good fortune of her current job did not prevent her from preferring the long-ago one that paid less in every way but satisfaction. Cosey's resort was more than a playground; it was a school and a haven where people debated death in the cities, murder in Mississippi, and what they planned to do about it other than grieve and stare at their children. Then the music started, convincing them they could manage it all and last. (*Love*, 38)

Ce qu'en définitive prouvent tous ces personnages, c'est que, dans l'errance ou l'exil, à défaut de trouver une terre promise, comme celle que fabrique Cosey, ils trouvent un autre lieu qui n'est autre qu'eux-mêmes, faits de chair, d'os (*The Farming of Bones*) et d'histoire sur lequel ils ont pouvoir de décision. Non plus se laisser agir, mais agir, même si cela implique une absence de futur (c'est-à-dire aussi de progéniture). En tous cas, agir en un acte fondateur de l'être, ni assujetti, ni dépossédé, mais enfin libéré, même si dans bien des cas cette démarche participe d'une forme de dystopie.

DEUXIEME PARTIE

Les stratégies du silence

*L'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte
de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation
mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre.*

Maurice Blanchot, L'espace littéraire

*En vérité, ce n'est pas tout de garder le silence,
mais il faut voir aussi le genre de silence qu'on garde.*

Samuel Beckett, L'innommable

CHAPITRE PREMIER

RELIGIONS – TRACES

La volonté sans cesse répétée, particulièrement chez les personnages de Toni Morrison et de Jamaica Kincaid, de vivre l'ici et le maintenant, est une véritable stratégie pour se débarrasser des ancêtres et de leur héritage douloureux. Il s'agit en effet de s'autoriser un présent tonitruant pour renaître de ce passé annihilateur. Cependant, cette volonté revêt une autre logique : celle de se substituer à une transcendance spirituelle toute tendue vers l'au-delà et l'éternité. L'évangélisation quasiment totale des peuples noirs transportés aux Amériques, ouvre une lecture religieuse de ce phénomène¹. Ainsi la Bible, les prêches, les gospels clament-ils la force et le soutien apportés par cette dimension hiératique. Lucy, cependant, s'interroge sur l'existence d'une sainte sur ces terres visiblement abandonnées par les forces du bien (L., 127). En effet, les comportements de la mère de Lucy sont à mesurer à l'aune d'une souffrance dantesque et d'une survie qui a certes des relents de miracle mais qui paraît difficilement compatible avec l'idée même du divin : contradiction que maints personnages de la jeune génération tentent de résoudre. La logique est habituellement binaire : Dieu *et* les hommes; les forces du mal *et* les forces du bien, l'ici et maintenant *et* l'au-delà éternel. Face à ce paradigme biblique, la

¹ Voir l'ouvrage de Albert J. Raboteau. *Slave Religion : "The Invisible Institution" in the Antebellum South*. Oxford, New York : Oxford University Press, 2004. Raboteau analyse le passage des religions africaines vers les religions évangéliques chrétiennes.

question du choix des personnages se pose d'emblée : l'acceptent-ils ? Le refusent-ils ? Ou bien inventent-ils d'autres choix ?

Tous les textes du corpus possèdent, de fait, des références directes aux textes bibliques. Les images de noirceur satanique (*Lucy*, *Annie John*, *Sula*) sont bien souvent le qualificatif donné à ces personnages dont les comportements heurtent la norme. Ainsi, la vie sexuelle, le « libertinage », les prises d'autonomie, le « vagabondage », seront systématiquement mis en parallèle avec la noirceur de l'âme. Nous avons déjà parlé du symptôme de la mère déifiée ; le parcours des enfants de ces mères-là ne peut être en définitive que celui de la faute irréparable qui permet et oblige à sortir du jardin d'Eden pour gagner son autonomie et son libre arbitre. C'est ce qu'elles disent toutes, notamment Lucy à sa mère, dans une lettre à laquelle nous avons déjà fait allusion :

I said that she had acted like a saint, but that since I was living in this real world I had really wanted just a mother. I reminded her that my whole upbringing had been devoted to preventing me from becoming a slut; I then gave her a brief description of my personal life, offering each detail that my upbringing had been a failure and that, in fact, life as a slut was quite enjoyable, thank you very much. I would not come home now, I said. I would not come home ever.

To all this the saint replied that she would always love me [...].

(L., 127-128)

Ainsi, il s'agit non seulement de *fauter* dans le sens chrétien du terme mais aussi de revendiquer l'acte comme étant souverain et autonome – comme l'ange déchu, précisément. Cela est particulier à la jeune génération, y compris

chez Edwidge Danticat où la narratrice de *Breath, Eyes, Memory* se « viole » elle-même avec un pilon pour obtenir sa liberté. Cela dit, la génération précédente opère une lecture tout-à-fait idiosyncratique de la Bible – pour ne pas dire « à la marge » – ce qui serait à mettre en relation avec la particularité de leur vécu et celui de leurs ancêtres. C'est ainsi, comme nous l'avons déjà indiqué, qu'Eva se substitue à Dieu pour donner la mort à son fils que lui-même décrit comme un baptême : « He opened his eyes and saw what he imagined was the great wing of an eagle pouring a wet lightness over him. Some kind of baptism, some kind of blessing, he thought » (S., 47).

De la même manière, les habitants du « Bottom » reconnaissent les forces du mal, non pas pour plonger dans le désespoir comme Job, mais pour au contraire se remplir de détermination et *survivre* :

What was taken by outsiders to be slackness, slovenliness or even generosity was in fact a full recognition of the legitimacy of forces other than good ones. [...] The purpose of evil was to survive it and they determined (without ever knowing they had made up their minds to do it) to survive floods, white people, tuberculosis, famine and ignorance. They knew anger well but not despair, and they didn't stone sinners for the same reason they didn't commit suicide – it was beneath them. (S., 90)

Le passage a pour fonction d'expliquer la survie en termes de buts à atteindre : survivre aux forces du mal, avec dans la liste, pêle-mêle, les déluges, les blancs, la tuberculose, la famine et l'ignorance. La différence majeure avec la jeune génération c'est que tout ceci est inconscient : les comportements qui consistent à s'investir du respect de soi-même (« they didn't commit suicide – it was beneath themselves ») pour survivre à ces forces-là ne sont pas délibérés

et réfléchis, ils sont comme « sous la peau », écrits dans une biblique gestuelle devenue instinctive.

C'est la même démarche qui est décrite dans *The Dew Breaker*. Le narrateur qui décrit le prêtre que l'on est venu chercher en pleine église, qui a été emmené dans un cachot, torturé de manière bestiale et qui se retrouve de nouveau à terre devant son tortionnaire, propose cette réflexion : « The preacher wanted to cry, but he couldn't. He couldn't let the devil see him weep, so he lowered his head and pushed his arms behind him to balance himself on the floor. » (D.B., 226). C'est là que se trouve ce point d'équilibre (« balance ») pour le prêtre : entre la bestialité du traitement et le désir de dignité humaine. Le terme « devil » est important à deux titres : parce que c'est un prêtre qui pense cela et que, par conséquent, il ne peut que réagir en fonction de cette binarité première : le bien/le mal. Mais aussi parce qu'il ne s'agit pas d'un au-delà : il est question-là d'un ici et maintenant où le frère (car il s'agit d'un autre compatriote) peut endosser la fonction du malin, pour reprendre un terme biblique. Le combat, dans ces circonstances est forcément de mise ; le prêtre se trouve alors dans une fonction christique sans la gloire qui l'accompagne, ce qu'il découvre plus loin au moment où il meurt : « Oh, what a great sermon he could have preached about this, but alas he would never be able to. There would be no resurrection » (D.B., 227).

Il n'y a pas de résurrection possible. La seule possibilité pour ce prêtre est de laisser une trace : avec l'énergie du désespoir, il inflige en effet une blessure sur la joue de son tortionnaire qui le marquera à jamais. Ce même personnage qui, émigré aux Etats-Unis, subit une conversion extrêmement étonnante et radicale. Sa conversion se fait en effet par l'entremise d'une femme pieuse – qui n'est autre que la sœur du prêtre qui l'a balaféré – et qui croit en la présence des anges. Elle se fait aussi par le biais d'un exil aux Etats-

Unis et par la naissance de sa seule et unique fille. Elle se prolonge surtout par sa découverte des rites de l'Egypte ancienne – une autre forme de spiritualité – qu'il cherche à transmettre à sa fille :

“I call you Ka,” he says “because in Egyptian world...”

A Ka is the double of the body, I want to complete the sentence for him – the body's companion through life and after life. It guides the body through the kingdom of the dead. That's what I tell my students when I overhear them referring to me as Teacher Kaka.

[...] “When you born, I look at your face, I think, here is my Ka, my good angel”. (D.B., 17)

La naissance de Ka fait entrer le père dans un processus de renaissance, et à ce titre, de résurrection, contrairement à ce que pouvait penser le prêtre qui fut sa dernière victime. Il est passé de l'autre côté du miroir et il retrouve une humanité, même masquée, par le truchement d'une spiritualité empruntée à l'Egypte, dont il reconnaît (anagnorèse) la dimension universelle :

He taught himself to appreciate the enormous weight of *permanent markers* by learning about the Ancient Egyptians. He had gotten to know them, through their crypts and monuments, in a way that he wanted no one to know him, no one except my mother and me, we, who are now his kas, his good angels, his masks against his own face. (D.B., 34)

A eux trois, ils *représentent* une trinité terrestre. Une trinité annonciatrice de changement ou de métamorphose, comme Xuela, dans d'autres circonstances peut s'en faire écho :

We stood, the three of us, in a little triangle, a trinity, not made in heaven, not made in hell, a wordless trinity. And yet at that moment someone was of the *defeated*, someone was of the *resigned*, and someone was *changed forever*. It was not of the defeated; I was not of the resigned. (A.M., 93)

Ce que Xuela ajoute, c'est qu'il s'agit d'une trinité terrestre mais sans monde («worldless trinity»), c'est-à-dire qui est, mais n'a pas de territoire, ou bien qui existe, mais dans des territoires marécageux, chaotiques, sans fondement et sans substance définie : « the defeated...the resigned. ». Elle *naît* à partir de cette sous-humanité (« changed forever »). C'est aussi de ce constat-là qu'elle donne naissance à toute une cosmogonie dont elle est le centre, l'artisan et le primum mobile :

I would bear children, but I would never be a mother to them. I would bear them in abundance; they would emerge from my head, from my armpits, from between my legs; I would bear children [...] but I would destroy them with the carelessness of a god. [...] and I would eat them at night, swallowing them whole, all at once. (A.M., 97)

Lorsque le moi a été anéanti de manière sociale et culturelle et qu'il tente de se réaffirmer il donne aussi naissance à une forme de cosmogonie. L'être, débarrassé de sa condition de sous-homme, devient un géant, un titan et/ou un dieu. Les références à Chronos, Zeus et Gaïa sont à mettre en

parallèle avec les références aux Dieux de l'Egypte ancienne et au Dieu unique de l'Ancien et Nouveau Testament parce qu'elles jouent un rôle identique : elles servent de point d'ancrage d'où l'être anéanti et chaotique peut jaillir. C'est aussi le point où les religions polythéistes et monothéistes se rencontrent : le moment ultime de la reconnaissance de son propre chaos qui est aussi le moment de la reconnaissance du moi, quelquefois surdimensionné. C'est, de manière plus radicale, ce que peut dire Frankétienne dans un récent ouvrage, *Melovivi ou le piège*. Frankétienne, en effet, est le chantre de la condition Haïtienne, et un de ses portes parole les plus reconnus :

J'ai l'habitude des hostilités. J'ai puisé ma puissance et mes vertus dans la dynamique du désespoir et de la misanthropie pathétique et douloureuse. J'ai vomi les vieilles recettes philanthropiques de l'humanisme désuet dans les poubelles du passé pour accéder à la quintessence du pouvoir divin. Je me suis créé moi-même. Je suis Dieu. Et je me fous de l'irritation stérile des chrétiens et des crétins intoxiqués d'idéologie mielleuse. (Frankétienne, 67)

Frankétienne, dans ce récit lumineux, explicite ce qu'est l'expérience fondamentale des personnages du corpus : la dynamique du désespoir, les fait cheminer vers la quintessence du divin. La survie passe finalement par une autocréation : et qui d'autre que Dieu est capable de se créer à partir du chaos ?

Ainsi le chaos des années 30 aux Etats-Unis permet à Cosey de créer un Eden dans *Love*. Cette trace biblique est d'ailleurs un fil conducteur chez Toni Morrison si l'on considère les titres des trois derniers romans : *Paradise*, *Love*, *A Mercy*. De la même manière, Eva dans *Sula*, reconstruit du mythe : en réorganisant la *matière* de son propre corps, elle devient le créateur et la

cohésion de la petite communauté du Bottom. Lucy, Annie John et Xuela sont, quant à elles, les Dieux du mouvement et de la logique de la terre brûlée. Elles fabriquent du chaos pour exister et se créer elles-mêmes et elles seules. Elles prennent possession des terres qu'elles foulent et réorganisent un cosmos, à partir duquel, leur propre vie prend sens tout en évacuant le divin institutionnel vers des sphères banalement humaines, comme le fait Lucy par exemple lorsqu'elle demande à sa mère médusée : « But how did Jesus serve the fish ? Boiled or fried ? » (L., 37-38). Une fois ce divin-là banalisé, elles peuvent enfin se rendre un culte à elles-mêmes ce que formule Xuela de la manière la plus simple : « I began to worship myself. » (A.M., 100). Le culte de sa propre personne est probablement ce que Jadine dans *Tar Baby* a en commun avec ces personnages-là, et le fait qu'elle soit "top-modèle" tout en étant une intellectuelle n'est pas étranger à cette logique.

Au centre de tout ce débat, il y a la présence métatextuelle de la Bible et de ce qu'elle est sensée représenter : l'amour de Dieu, l'amour des autres et peu ou prou l'amour de soi. Les trois sont liés mais dans la dialectique du maître et de l'esclave, du bien-être et de la souffrance, de la vie et de la survie, les trois se délitent, perdent leur sens et en définitive renvoient l'être déchu vers une redéfinition à la fois de l'être et du divin. Ce chemin de croix ou chemin christique, ou même cheminement isiaque est ce que Edwidge Danticat nous offre dans ses récits. Le père de Ka chemine sur les traces des Dieux égyptiens, la tante Atie retrouve des comportements de shaman et Amabelle revisite des religions animistes. L'entre-deux mondes que décrit Edwidge Danticat est à mettre en relation avec la culture même du pays qui est au centre de ses romans : la terre d'Haïti oscillant tout comme le fait la mère de Ka entre le pardon et le regret : « This pendulum between regret and forgiveness » (D.B., 242). Le pardon obligatoire pour renaître de ses cendres

et le regret que tout ce passé ait pu avoir eu lieu, est ce qui centre la contradiction du vivant.

Les textes (les romans), les contextes (la confrontation des religions africaines avec les religions chrétiennes dont l'hybridation a été forcée à l'insu de tous pendant la période de l'esclavage), les métatextes (qui concernent les auteures dans leurs relations critiques aux œuvres qui les ont précédées, mais aussi les lecteurs dans les relations qu'ils entretiennent avec ces textes-là) et les hypertextes complexes (la relation entre les hypotextes qui ne sont pas des textes puisqu'il s'agit de coutumes et de religions africaines transmises oralement, et le texte de référence qui est la Bible) constituent une négociation problématique et forment ce que nous appelons « le silence du texte ». L'épaisseur de ce silence habite à la fois les personnages et le lecteur.

Il y a une obligation pour les personnages de transcender la contradiction entre la parole divine et le vécu propre. La stratégie de survie s'exerce dans le silence de cette négociation. Le silence de la conscience (aussi, le silence des corps muselés) trouve une forme d'expression dans les textes, et dans le cheminement des personnages dont les noms et les prénoms sont des métatextes et des hypertextes à eux seuls. Ainsi Eva (*Sula*) est Eve, mais pas seulement. Hannah (*Sula*) est la mère longtemps restée stérile de Samuel dans la Bible, mais pas seulement. Sebastian (*The Farming of Bones*) est le martyr Saint Sébastien mais pas seulement. Celestial (*Love*) est une référence à un corps céleste, mais pas seulement. Christine (*Love*) porte des stigmates christiques, mais pas seulement.

Sula cependant représente une exception. Morrison dans ce roman, livre un message qui est encore plus cryptique que les messages de ses

précédents romans et les messages des romans du corpus. *Sula* est en effet un roman « inclassable », ce que Vashti Crutcher Lewis précise :

The reason *Sula* is too complex to be classified is because Toni Morrison writes from an African point of view – an African aesthetic. Names are a vital connection to life in traditional African culture, and Sula is an African name. In the Babangi language, it means anyone of or a combination of the following: (1) to be afraid, (2) to run away, (3) to poke, (4) to alter from a proper condition to a worse one, (5) to be blighted, (6) to fail in spirit, (7) to be overcome, (8) to be paralyzed with fear, or (9) to be stunned. In the Kongo language Sula means electric seal.

(Lewis, 91)

La controverse que nous pouvons apporter ici, est que dans le même roman, nous trouvons un personnage qui s'appelle Eva, un autre qui se nomme Shadrack et encore un autre qui se nomme Hannah, tous trois étant des noms bibliques. *Sula* est donc un texte qui opère « silencieusement » une miscégénéation entre les religions africaines et les religions chrétiennes. Nous retrouvons cette complexité dans *The Autobiography of My Mother*, mais cette fois-ci, il s'agit d'une hybridation entre des religions caraïbes, africaines et chrétiennes. Ce métatexte est ce que nous allons explorer plus tard dans le chapitre sur la mort, dans notre dernière partie.

Force est de constater que les traces de(s) religion(s) sont un phénomène qui est mis sous silence dans la narration. Dans « Les diktats du vivant » nous explorerons pourquoi cela pose problème et éventuellement, comment cela peut être décrypté.

CHAPITRE II

LES RELATIONS AU CORPS

Les personnages du corpus, même si beaucoup d'entre eux fabriquent du mythe ou s'érigent en Dieux, n'en sont pas moins des êtres de chair et de sang qui tentent de s'approcher du discours amoureux et de l'expression corporelle qui y est associée. D'ailleurs, ils s'en approchent, s'en éloignent et s'en défient tour à tour de manière presque systématique : signe qu'il y a là une véritable problématique. Ici encore, les corps sont malmenés de manière ponctuelle ou répétitive : dans la relation au corps, le stigmate névrotique de la maltraitance s'exacerbe dans les comportements qui révèlent en même temps la douleur et le plaisir du vivant. La question se pose encore une fois de la révélation de leur propre humanité à travers les relations charnelles et intimes que ces personnages sont amenés à vivre.

Le symptôme le plus récurrent est celui de la violence ou de la douleur qui oblige les protagonistes à se questionner sur leur propre libre-arbitre. L'exemple le plus extrême est révélé dans le roman de Danticat, *Breath, Eyes, Memory*. Sophie est née d'un viol perpétré sur sa mère alors qu'elle était une très jeune adolescente. La mère en a gardé un déséquilibre fonctionnel qui l'a obligée à immigrer aux Etats-Unis¹. Lorsque sa fille la rejoint enfin, une

¹ Nous retrouvons ici le thème du déplacement et de l'exil traité dans le chapitre I, 3), cf. supra p. 91-100

dizaine d'années plus tard, elle lui fait deux révélations qui vont devenir le nœud existentiel de Sophie :

When I was a girl, my mother used to test us to see if we were virgins. She would put her finger in our private parts and see if it would go inside [...]. My mother stopped testing me early", she said. "Do you know why? The details are too much" she said. "But it happened like this. A man grabbed me from the side of the road, pulled me into a cane field, and put you in my body. I was still a young girl then, just barely older than you. (B.E.M., 60-61)

Le viol de la mère qui fonde l'existence de Sophie n'est en réalité pas premier. L'acte de violence premier était celui de la grand-mère qui « testait » ses filles par tradition et par culture et que, par définition, elle transmet à la génération suivante. Que Martine puisse faire subir ce test à Sophie n'est concevable que par sa peur névrotique du viol dont elle a été victime. C'est aussi l'expression crue et déterminante du pouvoir de cette mère là sur sa fille, mais encore celle d'un pouvoir matrilineaire, qui est quasiment obsédant dans tous les romans du corpus. C'est enfin, et peut-être avant tout, l'expression d'une violence – « une humiliation », dira Sophie plus tard – *entre femmes* qui est l'image dans le miroir de la violence des hommes sur les femmes. En effet, le test n'est même pas un viol métaphorique, c'est un viol réel et répété, une intrusion dans l'intimité physique, sociale et psychologique de l'autre.

Lorsque Sophie s'auto-viole avec un pilon, pour échapper définitivement à cette humiliation, elle se mute à vie pour gagner sa liberté, ce que son compagnon ne saisit pas : « I had spent two days in the hospital in Providence and four weeks with stitches between my legs. Joseph could never understand why I had done something so horrible to myself. I could not

explain to him that it was like breaking manacles, an act of freedom » (B.E.M., 130). Ce geste d'automutilation, comme elle le précise, est un geste de survie psychologique qui permet de se dégager de l'emprise maternelle et matriarcale. Il est symptomatique de noter, encore une fois, que ce geste ne permet aucunement une survie sociale. Les thèmes de la solitude, de l'exclusion et de l'exil font de nouveau surface, lorsque Sophie, mariée, mère d'une petite fille, retourne en Haïti quelques mois plus tard et qu'elle confie à sa grand-mère au cours d'un rapide échange :

“- Your mother? Did she ever test you?”

“- You can call it that.”

“- That is what we always called it.”

“- I call it humiliation”, I said. “I hate my body. I am ashamed to show it to anybody, including my husband. Sometimes I feel I should be off somewhere by myself. That is why I am here.”
(B.E.M., 123)

« Myself » est le mot qui résonne sur ces quelques lignes. Ce mot parle de l'intrusion des autres sur la conscience individuelle. Il parle aussi de l'insoumission à toute forme de violence. Il parle avant tout d'un choix premier qui déclenche d'autres choix qui peuvent être auto-mutilants *et* libérateurs en même temps. Ces choix passent par le recentrement sur soi¹, une sorte de « créolisation »² de la fonction de survie. Ce que fait Sophie, ou

¹ Le thème du recentrement sur soi a été traité dans le chapitre I, 3), cf. supra p.72-75

² Nous appelons « créolisation de la fonction de survie » un effet de métissage entre l'histoire mortifère des Noirs dans les Amériques et la nécessité d'exister, c'est-à-dire de vivre, en dépit ou avec cette histoire. Les personnages que nous étudions, sont amenés à pratiquer des violences sur eux-mêmes – pratiques exercées historiquement par autrui sur leurs ancêtres – de manière à entrer dans une dynamique de vie. Ils s'automutilent pour pouvoir se libérer et exister. Les exemples d'Eva, de Sula, de Sophie et de Xuela sont les plus ouvertement révélateurs de ce processus dans le corpus. Nous empruntons par ailleurs le terme « créolisation » à Edouard Glissant qui le définit comme « un métissage qui produit de l'imprévisible ». In *Traité du tout-monde*, 1987.

bien ce qu'elle se fait à elle-même pour se débarrasser de ses chaînes, est principalement fondé sur la douleur et n'a d'autre conséquence qu'une plus grande douleur existentielle. Son geste rappelle le geste d'un autre personnage qui arrive cependant à évacuer le symptôme de la douleur.

De fait, dans *The Autobiography of my Mother*, ce que se fait Xuela avec son employeur et qui se situe entre la provocation de sa part et le viol consenti, tient à la fois de l'inévitable *et* de la solution, tout en restant un traumatisme, que contrairement à Sophie, elle décide d'aborder avec conscience et fortitude.

This scene of me placing my hands between my legs and then enjoying the smell of myself and Monsieur Labatte watching me lasted until the usual sudden falling of the dark, and so when he came closer to me and asked me to remove my clothes, I said, quite sure of myself, knowing what it was I wanted, that it was too dark, I could not see. (A.M., 70)

Xuela savait qu'il y aurait eu viol tôt ou tard. Elle l'anticipe en le prenant à sa charge. Mais la violence du choc n'en est pas moins grande, ce qu'elle dit dans une phrase lapidaire : « The inevitable is no less a shock just because it is inevitable. » (A.M., 69). La description qu'elle donne de cet acte qui aurait pu être traumatique mais qui ne l'est pas est révélatrice parce qu'elle indique ce que l'inconscient permet au conscient de décider et vice versa :

The place between my legs ached, my breasts ached, my lips ached, my wrists ached; when he had not wanted me to touch him, he had placed his own large hands over my wrists and kept them pinned to the floor; when my cries had distracted him, he

had clamped my lips shut with his mouth. It was through all the parts of my body that ached that I relived the deep pleasure I had just experienced. When I awoke the next morning I did not feel I had slept at all; I felt as if I had only lost consciousness and I picked up where I had left off in my ache of pleasure. (A.M., 72)

Elle s'autorise ainsi d'oublier ou de perdre (« lost consciousness ») la conscience de l'inévitable – l'éventuel viol, le rapport de servitude entre le maître et la petite fille, de corps devenu l'objet de quelque chose d'autre (que l'on pourrait nommer *l'Histoire*) ou de quelqu'un d'autre – pour se concentrer sur la douleur liée au plaisir. Les deux personnages, Sophie et Xuela, empruntent des voies opposées qui consistent cependant à supplicier le corps dans un acte volontairement individuel. Elles débouchent sur deux postures forcément différentes – l'une fondée sur la douleur, l'autre sur le plaisir – qui ne sont pas forcément contradictoires et que l'on pourrait même qualifier de complémentaires grâce à l'oxymore « ache of pleasure ».

Complémentaires, ces deux postures le sont en effet, parce qu'elles permettent une véritable survie de l'individu. Elles consistent à rencontrer l'Histoire dans un geste *volontaire*. Il ne s'agit plus d'être agi, il faut agir soi-même sur son propre corps, avec la même violence et les mêmes armes que celles de *l'Histoire* pour devenir l'acteur de son histoire personnelle. Sinon, c'est la mort. Ce que dévoile Amabelle d'Edwidge Danticat, dans *The Farming of Bones*, qui s'adonne à un acte sexuel avec un rescapé, tout comme elle, victime des violences de l'Histoire. C'est un acte inévitable et aucun des deux protagonistes ne cherche ni à sublimer cet acte, ni à être *actant* de cette histoire qui pourtant les concerne. Le symptôme des corps suppliciés, mis à nu puis réhabillés, que ce soit par des vêtements ou des draps, ne peut en rien cacher

le stigmate de l'être réduit à l'état de squelette qui se meurt de n'avoir pu, là aussi, *décider* :

As he rolled back on his side of the bed, I felt an even larger void in the aching pit of my stomach. I put on my nightdress and slipped under the sheets. He stepped off the bed, put on his pants, and went outside, leaving the door half open [...].

In the moonlight, I could almost see the silhouette of bones pushing themselves out in his back. [...] When he climbed onto the bed, I pretended to be asleep – or even dead. (F.B., 250)

Contrairement aux deux passages cités plus haut, cet acte sexuel se commet sans violence, mais est tout aussi inévitable que les deux premiers, puisqu'il est cependant acté sans qu'il y ait de projet conscient d'utilisation de la relation, il transforme les deux êtres en morts-vivants (« silhouette of bones », « dead »).

L'acte sexuel pourrait être le moment privilégié où l'individu décide enfin de son sort. Les romans du corpus nous démontrent qu'il n'en est rien, parce que ces moments-là coïncident avec les contradictions majeures des personnages. Ces instants sont en effet les intervalles où s'affrontent la place de l'individu (unique par définition) et la charge sociale, culturelle et parentale. Les univers créés par les trois auteures sont quasiment tous des univers matrilinéaires. Les jeunes hommes ne sont, du reste, pas épargnés par le fonctionnement quasiment omnipotent de la figure maternelle en matière d'éducation comme cela est présenté dans *Sula* à propos d'Ajax :

His kindness to them [ie, women] in general was not due to a ritual of seduction (he had no need for it) but rather to the habit

he acquired in dealing with his mother who inspired thoughtfulness and generosity in all her sons.

She was an evil conjure woman, blessed with seven adoring children whose joy it was to bring her the plants, hair, underclothing, fingernail, parings [...] from Cincinnati. She knew about the weather, omens, the living, the dead, dreams and all illnesses and made a modest living with her skills. Had she any teeth or ever straightened her back, she would have been the most gorgeous thing alive, worthy of her sons's worship for her beauty alone, if not for the absolute freedom she allowed them (known in some quarters as neglect) and the weight of her hoary knowledge. (S., 126)

Nous retrouvons ici la thématique du la Mère/Dieu, que nous avons déjà abordée mais qui ici est couplée avec la notion d'omniscience écrasante. La collusion des deux termes, liberté absolue/ « négligence » (« absolute freedom/ neglect ») – même si le terme « neglect » est celui de la communauté qui juge cette femme – permet en revanche de mieux comprendre la désinvolture avec laquelle Ajax entrevoit la relation sexuelle. En réalité, il ne peut pas y avoir de relation amoureuse, du point de vue d'Ajax, il ne peut y avoir qu'une relation à la mère, ce qui est dit plus loin : « This woman Ajax loved, and after her – airplanes. There was nothing in between. » (S., 126). Cela dit, contrairement à ce que dit le narrateur, dans l'interstice entre la mère et les avions, il y a quelque chose que l'on pourrait appeler « fuite » ou « désengagement » ou « servitude à un Dieu » ou, bien plus positivement,

processus de survie et espace de liberté que rien ni personne – entendons par cela, aucune relation – ne saurait entraver¹.

Mais ces univers matrilineaires ne sont, somme toute, pas uniquement réduits à cela. Ce sont aussi des univers socioculturels fortement déterminés par la charge historique de l'esclavage mais aussi par les relations homme/femme telles qu'elles ont été organisées par les sociétés judéo-chrétiennes. Ainsi, les injonctions subies par les personnages oscillent entre l'interdiction de toute activité sexuelle (pour la femme, s'entend) hors mariage, la mise en garde contre l'effet Jézabel mais aussi, ce qui est moins banal, l'acceptation tacite d'une forme de lascivité (Eva, Hannah dans *Sula*, la mère de Annie John, Madame Labatte dans *The Autobiography of my Mother*, Cosey dans *Love*) et la défiance à l'égard du partenaire trop noir (Son dans *Love*) ou trop blanc (allusions que l'on retrouve dans *Sula*, *The Autobiography of my Mother*, *Lucy*). Sur ces deux derniers points, le syndrome socioculturel est celui des viols et des violences perpétrées pendant cette période encore trouble de l'histoire et qui sont transmis de manière inconsciente et névrotique à la fois par les mères, les pères et par les microsociétés dans lesquelles vivent les personnages.

Ainsi, la marge de liberté que se permettent les filles de ces mères-là, oscille entre trois positions majeures : la mutilation ou l'automutilation (ce qui vient d'être exposé), la consommation sexuelle au gré des désirs du moment – que cela fasse ou non l'objet d'un tabou – et en dernier lieu, la mort (métaphorique et/ou réelle) lorsque, de manière très symptomatique, l'amour entre en jeu. Le lien, entre ces trois postures, est finalement le désir viscéral

¹ Ceci doit être aussi mis en relation avec le processus d'oblitération du père que les structures de l'esclavage ont mis en place et que la matrifocalité exacerbe. Cf. Jacques André, opus cité p. 96. Ainsi Ajax est victime de sa structure psychique : l'œdipe ne se fait pas, en conséquence de quoi il ne peut y avoir de relation à l'autre : la femme.

d'autonomie et de survie individuelle par rapport aux diktats maternels et socioculturels. Il existe un autre lien, évidemment, qui consiste à passer par le corps pour ausculter ce que l'on pourrait appeler *les corps du délit*.

Ainsi, Lucy peut se défier du sentiment amoureux parce qu'il pourrait être une complication : « I could tell that being in love would complicate my life just now. » (L., 71). L'amour est en effet un projet à long terme qui peut compliquer l'existence. Lucy propose des projets à court terme où le corps et l'esprit ne seraient pas entravés. Le corps devient un espace individuel qui n'a ni passé ni futur et pour qui seul le présent compte. Le problème, toujours c'est l'entrave, la possession, le pouvoir de l'autre sur soi qui provoquent des gestes inconscients de sauvegarde de l'individu, ce qui est confirmé par Lucy après sa première expérience sexuelle :

“Oh”, a note too triumphant in his voice, and I don’t know how but I found the presence of mind to say, “It’s just my period coming on.” I did not care about being a virgin and had long been looking forward to the day when I could rid myself of that status, but when I saw how much it mattered to him to be the first boy I had been with, I could not give him such a hold over me. (L., 82-83)

Lucy se prémunit, presque à son insu, du pouvoir que ce garçon pourrait avoir sur elle. De même qu'elle se protège plus haut du pouvoir que pourrait avoir le sentiment amoureux sur sa personne et dans sa vie. Elle est, en cela, assez proche du personnage de Toni Morrison, Hannah, dont il est dit : « She would fuck practically anything, but sleeping with someone implied for her a measure of trust and a definite commitment » (S., 43-44). Sula, à son tour, se défie des relations sexuelles qui pourraient être entravées par un

quelconque sentiment, jusqu'à sa rencontre avec Ajax qui finalement provoque sa mort.

On peut légitimement se demander pourquoi ces personnages refusent, de manière presque militante, un quelconque engagement amoureux avec autrui. Une des réponses se trouve dans le statut que leur confère une telle pose : ce sont des personnages qui jouissent d'une liberté totale d'action et de parole qui sont, de fait, exogènes à tout système. Elles en deviennent par conséquent des icônes¹, produisant du sens pour imaginer de nouvelles voies de vie ou de survie. Elles produisent aussi de la mythologie : en étant extrêmes dans leurs choix, elles démontrent ce que sont les douleurs existentielles de l'être tout en vérifiant ce que cela signifie d'avoir accès à sa propre humanité.

Ainsi, lorsque Ajax part brutalement après avoir compris que Sula était en train de fabriquer de la relation (« for the first time he [...] detected the scent of the nest » (S., 133). Sula aborde pour la première fois aussi le seuil de son humanité, débarrassée enfin des dorures et des éclats d'albâtre de sa bouleversante et lumineuse personnalité : « She lay down again on the bed and sang [...] until, touched by her own lullaby, she grew drowsy, and in the hollow of near-sleep she tasted the acridness gold, left the chill of alabaster and smelled the dark, sweet stench of loam » (S., 137).

L'utilisation peu banale du terme « loam » qui signifie terreau ou argile, permet en effet de considérer que Sula reconnaît et accueille son terreau originel et peut enfin goûter la douceur de ce que c'est que d'être humain (« sweet stench of loam. »). Elle ne peut cependant accéder à cette catharsis qu'après avoir goûté les ors et l'albâtre de son combat vital pour exister farouchement contre ses congénères et contre l'Histoire.

¹ C'est-à-dire qu'elles deviennent les « véhicules » de solutions nouvelles et permettent ainsi de les envisager.

Cette cathartique douceur est cependant entrevue de manière plus douceuse par Xuela, la narratrice de *The Autobiography of my mother*, qui, à la fin de sa vie, lorsqu'elle reconsidère l'homme blanc qu'elle a épousé et avec lequel elle continue de vivre, prend conscience de ce que l'on pourrait appeler « la créolité » de son humanité :

To see him eating a meal was always a revolting spectacle to me, but I long ago had learned to stop being surprised by this when I realized that many things which reminded me that he, too, was human and frail caused a great feeling of anger to swell up in me; for if he, too, was human, then would not all whom he came from be human, too, and where would that leave me and all that I came from? (A.M., 219-220)

Cette humanité retrouvée est, pour la narratrice, révoltante à cause de cette sororité d'âme qu'implique la condition d'homme attribuée à la fois au vainqueur *et* au vaincu. Plus loin, elle prend conscience que, finalement, sa force, tout comme la force de tous les personnages féminins du corpus, réside dans le fait d'accepter sa propre solitude :

...but then at last a great peace came over me, a quietness that was not silence and not acceptance, just a feeling of peace, a resolve. I was alone and I was not afraid, I accepted it the way I accepted all the things that were true of me [...] I was alone in the world.

The man to whom I was married, my husband, was alone too, but he did not accept it. (A.M., 223)

Xuela donne ainsi une définition féconde de ce que la plupart des autres personnages féminins du corpus réalisent peu ou prou : c'est-à-dire que la relation à l'autre, qu'elle soit amoureuse ou sexuelle ou entrevue dans la banalité de son quotidien, les fait accéder à l'acceptation de leur solitude. Ceci devient l'essence de l'être au cœur duquel une paix intérieure, hors des remous de l'existence, peut être enfin trouvée.

CHAPITRE III

LANGUES ET LANGAGES

Frantz Fanon a pu écrire, dans *Peau noire, masques blancs*, cette réflexion liminale : « Nous attachons une importance fondamentale au phénomène du langage. [...] Etant entendu que parler, c'est exister absolument pour l'autre » (13). L'existence en tant qu'écrivain(e) noir(e) consiste bien entendu à faire entendre cette voix « absolument » pour l'autre et prend aujourd'hui des formes très diverses. La première articulation, dans ce débat, est celle qui concerne l'auteur(e) et lui ou elle-même : la manière qu'il ou elle a de vouloir exister. La deuxième articulation concerne l'auteur(e) et son lectorat : la manière qu'il ou elle a de vouloir exister pour l'autre. Trois écrivains de la Caraïbe francophone (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant) ont ainsi postulé ces deux articulations dans un manifeste intitulé *Eloge de la créolité* :

Notre première richesse, à nous écrivains créoles, est de posséder plusieurs langues : le créole, le français, l'anglais, le portugais, l'espagnol, etc. Il s'agit maintenant d'accepter ce bilinguisme potentiel et de sortir des usages contraints que nous en avons. De ce terreau faire lever la parole. De ces langues bâtir notre langage. (43)

L'entreprise consistait, en 1989, à bâtir une langue pour sortir de la dualité dominé/dominant et faire entendre cette voie « absolument pour l'autre », l'autre étant – entre autres – le lecteur soit créolophone, soit francophone, soit les deux. Ce qui est dit plus loin affirme la manière que ces écrivains-là ont de vouloir exister :

Hors donc de tout fétichisme, le langage sera, pour nous, l'usage libre, responsable, créateur d'une langue. Ce ne sera pas forcément du français créolisé ou réinventé, du créole francisé ou réinventé, mais notre parole retrouvée et finalement décidée. Notre singularité exposée, explosée dans la langue jusqu'à ce qu'elle s'affermisse dans l'Etre. Notre conscience en verticalité psychique. L'antidote de l'ancestrale domination qui nous accable. (47)

Il s'agit donc d'exposer sa singularité, d'affermir sa verticalité et de combattre « l'ancestrale domination ». C'est presque une entreprise guerrière : la langue effilée comme une lance qui viendra enfin à bout de la langue dominante, voire du dominant, une entreprise somme toute très virile comme le souligne Rose-Myriam Réjouis dans son essai, « The Autobiographical Poetics of Jamaica Kincaid and Patrick Chamoiseau » :

The emergence in the last twenty years of yet a new generation of Caribbean writers who have discovered the literary possibilities of the vernacular has drawn attention to a pattern: a *gendering* in the use of the vernacular. Analyzing the French Caribbean socio-linguistic situation, Ellen Schnepel writes :

“Creole is considered the special domain of the Antillean male, with an important role in the exchange of jokes, insults, and pithy remarks, and the code used to mark group solidarity or to vent anger; in contrast, French is perceived as more refined, worthy of polite conversation and thus more feminine.” (213)

Cette dichotomie féminin/masculin à la fois dans l’écriture et dans la réalité socio-culturelle de la Martinique, plus précisément, est par ailleurs mise en lumière dans un ouvrage de Richard D.E. Burton intitulé *Le Roman marron* dans lequel il confirme :

Il y a donc une culture du jeu, de la lutte et de la parole qui semble embrasser, en des formes certes distinctes et selon des intensités sans doute inégales, l’ensemble de la population masculine de la Martinique des békés aux nègres en passant par la « mulâtraille », les Syriens et les Indiens, seule la petite bourgeoisie noire et franco-centrique y étant relativement étrangère. [...] Tous les hommes, ou presque, dans les romans de Confiant souscrivent d’une façon ou d’une autre à cette culture, voire à ce culte, de la réputation personnelle, quelles que soient leurs affiliations de race et de classe. (239)

Cette culture du jeu, de la joute oratoire, de la lutte entre individus semble à la fois exacerber les égos et imposer une forme de distance à autrui, car il s’agit d’un jeu où les rivalités sont magnifiées pour forcer la réputation personnelle. Ainsi, le créolisme serait une langue qui permettrait d’intensifier le vécu des personnages masculins, de donner *corps* à une combativité trop

longtemps muselée dans les faits, dans l'idéologie dominante et dans le regard franco-centré.

A ce stade, on peut légitimement se demander ce qu'il se passe du côté des femmes. Les personnages féminins, les mères en particulier utilisent savamment le créole mais interdisent à leurs enfants de le parler, ce qui permet à R. Burton de les décrire comme « une force objective de décréolisation » (244). Leur rôle est ambigu et ambivalent dans la mesure où elles sont souvent seules en charge de l'éducation des enfants et souvent seules à être les garantes de la survie familiale. Cette matrifocalité est à la fois la cible des railleries masculines qui n'ont cessé de dénoncer le dénigrement féminin du créole et par ricochet de forcer le trait sur leur créolité masculine ; mais elle est aussi l'instrument par le truchement duquel les femmes asseyent leur pouvoir et leurs stratégies de combat :

La culture créole féminine est certes une culture oppositionnelle, même une culture de combat, mais ce à quoi elle s'oppose d'abord c'est la culture créole des hommes dont les quatre éléments – le tafia, le jeu, la parole, le conflit – ne peuvent que menacer la survie de la famille à laquelle surtout elles tiennent. (Burton, 247)

On peut ainsi inférer que la réaction du fils vis-à-vis de la mère, mais aussi du fils vis-à-vis de la femme et du fils vis-à-vis du créole et de sa créolité et de la langue qu'il va affectionner, ne sera pas la même que la réaction de la fille vis-à-vis de la mère et de la matrifocalité, et de tout ce qu'elle représente. Ce que souligne Rose-Myriam Réjouis est bien plus étonnant encore, car il s'agit de la réaction de l'écrivain antillais vis-à-vis de l'écrivaine antillaise : « Maryse Condé, a Guadeloupean novelist and critic of male creolist writing,

has perceived the creolists' campaign for the use of Creole in literature, as "a declaration of war" against writers, like those in exile, who are less likely to use creole » (Rejouis, 213). Cette déclaration de guerre que représente la créolité ressemble donc fort à une prise de pouvoir masculine contre tout pouvoir établi : que ce soit « l'ancestrale domination » colonialiste ou la pérenne domination matrifocale.

Ce que nous mettons en évidence, c'est que la langue dans laquelle les écrivains caribéens écrivent a avant tout un genre : elle est soit masculine, soit féminine. Lorsqu'elle devient féminine, la langue est souvent aussi liée à ou empêtrée par le concept de la mère patrie ou de la terre mère, ce que souligne Giselle Liza Anatol dans son article intitulé « The Role of Language in Jamaica Kincaid's *The Autobiography of my Mother* » :

As is evident by the prevalence of broken mother-daughter links in Caribbean women's literature, many female authors of the region write "against" motherhood. African-Caribbean women in particular must reconcile themselves with a maternal role that is not only affected by the legacies of colonialism, including the metaphor of "the mother country", but is also intricately bound up in the violence and dehumanization of enslavement. Jamaica Kincaid is one of many contemporary women authors who write out of a history in which maternity and gender have been manipulated in the name of an anti-colonial Caribbean project. (938)

Ce que nous pressentons ici, c'est que la langue des femmes caribéennes doit être une langue où se négocient les concepts de la matrifocalité, celui de la terre-mère, celui de la domination, qu'elle soit

colonialiste ou masculine, et celui de leur existence enfin libérée, purgée de toutes ces chaînes-là. Ce qu'élabore Jamaica Kincaid dans ses romans et, dans une certaine mesure, Edwidge Danticat n'est pas très éloigné de ce que dit Nourbese Philip dans un poème cité par Giselle Anatol :

English
is my mother tongue.
A mother tongue is not
not a foreign lan lan lang
language
I – anguish
– a foreign anguish

English is
my father tongue.
A father tongue is
a foreign language,
Therefore English is a foreign language
not a mother tongue.
(*She Tries*, 30)

L'ambivalence formelle qui porte sur le terme de [mother tongue], puisque la mère pose problème, oblige les auteures caribéennes à réfléchir à la fois sur les concepts de langue maternelle, de mère patrie et de langue personnelle, dans la mesure où il faut se libérer de cette matrifocalité. Il y a là une alchimie à trouver, une métaphore à opérer, comme le dit plus loin Nourbese Philip citée par Giselle Anatol :

My quest as a writer/poet is to discover my mother tongue, or whether or not peoples such as us may ever claim to possess such a thing. Since I continue to write in my father tongue, what I need to engender by some alchemical process... [is] a metamorphosis within the language from father tongue to mother tongue. In that process some aspects of the language will be destroyed, new ones created. (*Out of the Kumbila, Absence*, 277)

La langue créée par une femme, passe par le terme « engendrer » : il s'agit à la fois de sortir des diktats patriarcaux *et* matriarcaux, pour engendrer non pas un enfant, mais une langue maternelle nouvelle, pour s'engendrer soi-même¹. Dans *The Autobiography of my Mother*, c'est ce que fait Xuela. Lorsque, en effet, elle commence à parler à l'âge de quatre ans, alors même qu'elle a baigné uniquement dans un univers créolophone jusqu'alors, c'est pour s'exprimer en anglais : « I said, 'where is my father?' I said it in English – not French patois or English patois, but plain English – and that should have been the surprise: not that I spoke, but that I spoke English, a language I had never heard anyone speak » (A.M., 7).

Ce qui est dit plus loin confirme l'idée d'un accouchement, déjà signalé dans le terme « engendrer » cité plus haut : « That the first words I said were in the language of a people I would never like or love is not now a mystery to me; everything in my life, good or bad, to which I am inextricably bound is a source of pain » (A.M., 7).

¹ Il faut mettre ceci en relation également avec le texte évangélique de Saint Jean : « Au commencement était le verbe ». Saint Jean I, 1. Xuela affirme ainsi le symptôme divin de la femme noire née du chaos discuté supra au chapitre I, 1), p. 23-45.

La douleur comme point pivotale entre les expériences bienheureuses et malheureuses de l'existence, en dehors des résonnances singulières liées aux traumatismes de l'esclavage, peut être mise en relation avec l'accouchement : le moment en effet singulier, où douleur et félicité se rejoignent. Mais il y a plus encore : Xuela, au moment où elle parle en anglais, est dans le désir du père, ou de sa présence, à cause de l'absence de la mère. De fait, elle le réclame en parlant une langue paternelle ou « father tongue » pour reprendre les termes de Nourbese Philip. Plus loin, lorsque son père vient la chercher définitivement, la narratrice dit ceci : « He took my hand, he said something, he spoke in English, his mouth began to curl around the words he spoke, and it made him appear benign, attractive, even kind. » (A.M., 23). La bouche qui s'enroule autour des mots anglais qu'il prononce ressemble à une danse amoureuse lascive qui fait du père un objet d'attraction, en réalité, l'objet grotesque du désir pour reprendre un concept bakhtinien. Bakhtine en effet dans son travail sur Rabelais, apporte un éclairage sur les textes afro-américains, comme le souligne Biman Basu dans son essai critique sur l'utilisation de la langue par les auteurs afro-américains :

Bakhtin designates the Rabelaisian grotesque image as “a vivid and dynamic ‘loud’ image”, a “loud talking image”. He associates the literary text, aside from some exceptional moments when the grotesque can emerge on the “confines of languages”, with an atrophied sensuous perception of the world. This explains his assertion that “the nose and mouth play the most important part in the grotesque image of the body”. (Biman Basu, 93)

Ainsi, le père de Xuela, dont la bouche danse et s'enroule autour des mots anglais, fait non seulement percevoir à Xuela cette sensualité

atrophiée/décalée de la relation, mais lui fait aussi comprendre le grotesque, c'est-à-dire l'aspect caricatural de la situation. Dans le passage qui suit, le père prononce le mot « love » pas moins de sept fois, ce qui fait dire à la narratrice : « The word "love" was spoken with such frequency that it became a clue to my seven year-old heart and my seven year-old mind that this thing did not exist. [...] I was not yet cynical and thought that behind everything I heard lay another story altogether, the real story » (A.M., 24). L'autre histoire, l'histoire vraie que Xuela entend à ce stade-là mais qu'elle ne comprend pas encore dans sa totalité, appartient à l'axe vertical du sens : l'axe écrasant du colonialisme, dont le père est le paradigme absolu. Les signes qu'elle perçoit : « his mouth [curling] around the words his spoke », « the word "love" » commencent cependant à faire sens. Derrière le langage du corps (« mouth/tongue ») et la langue du colon (« English language ») une autre langue se fait entendre : la langue de la duplicité (« another story altogether ») et, plus tard, celle de la domination. En effet, le même jour, lorsqu'elle arrive chez son père pour la première fois, elle rencontre sa belle-mère qui s'adresse à elle ainsi au moment où elle vient lui souhaiter une bonne nuit :

She spoke to me then in French patois; in his presence she had spoken to me in English. She would do this to me through all the time we knew each other, but that first time, in the sanctuary of my room, at seven years old, I recognized this to be an attempt on her part to make an illegitimate of me, to associate me with the made-up language of people regarded as not real – the shadow people, the forever humiliated, the forever low. (A.M., 30-31)

Ce passage que nous avons déjà cité dans le chapitre intitulé « La Relation à L'autre » prend ici un sens supplémentaire. Ce qui est entendu ici, c'est que l'utilisation de la langue anglaise ou du créole indique le sentiment dans lequel l'interlocuteur est sensé se positionner : la dignité ou l'humiliation. Ici, les deux langues coexistent et expriment deux statuts foncièrement différents : en présence du père, Xuela accède au statut d'être humain légitime, hors présence du père, elle devient illégitime, irréaliste, humiliée, rabaissée au rang de l'animal (« the forever low »). Ce schéma va être dupliqué et amplifié plus loin, lors de sa rencontre avec Mme Labatte chez qui elle est placée en tant que bonne à tout faire à l'âge de quinze ans : « When we were alone we spoke to each other in French patois, the language of the captive, the illegitimate; we never spoke of what we were doing, we never spoke for long, we spoke of the things in front of us and then we were silent » (A.M., 74). Il y a là, la reconnaissance du statut des femmes dans la société caribéenne (« the captive, the illegitimate »). La répétition de ce mot (« illegitimate ») entre le premier épisode et le second signale que le créole a un genre. Contrairement à ce qu'il se passe dans la Caraïbe francophone, il est féminin, dans le sens où la femme est doublement assujettie : à la fois à l'ordre colonial et à l'ordre patriarcal. Ainsi, lorsque plus loin Xuela se retrouve enceinte de M. Labatte, sa propre femme peut enfin accéder à une légitimité au confluent de ces deux ordres-là, et, de manière symptomatique, elle rompt le pacte langagier et statutaire des illégitimes et parle en anglais :

She said I was "with child"; she said it in English. Her voice had tenderness in it and sympathy, and she said it again and again [...]. Her words, though, struck a terror in me. At first I did not believe her, and then I believed her completely and instantly felt

that if there was a child in me I could expel it through the sheer force of my will. (A.M., 81)

Encore une fois, le corps (« her voice ») fait entendre un message apaisant et attrayant (« tenderness/sympathy »), ce qui est à mettre en relation avec la perception que Xuela avait eue de son père à l'âge de sept ans lorsqu'il était venu la chercher chez sa mère de substitution Ma Eunice : « It made him appear benign, attractive, even kind » (A.M., 23). Et encore une fois, la langue anglaise qui avait créé une réaction de défiance alors (« I heard [...] another story altogether » [24]), provoque une réaction identique ici (« I did not believe her ») mais déclenche aussi cette fois-ci, une véritable catharsis chez Xuela qui décide de ne plus se complaire dans les stratégies de dominant/dominé qui lui sont imposées, ce que Giselle Liza Anatol analyse de manière fort concise :

Because she [Mme Labatte] is a woman in a sexist society, childbearing is seen as her primary function, and once she cannot perform it, she becomes one of the “illegitimate”. Interestingly, when she confirms the narrator’s pregnancy, Lise speaks to Xuela in English, not Creole. Her voice holds tenderness and she is happy about Xuela’s condition, but she employs the formal language of oppression for her conversation. The use of English, the so-called “father tongue”, marks her complicity with patriarchal dictates for the oppression of women – including her own. Xuela adamantly refuses to find herself mired in this submission to the male order; she has an abortion and announces a refusal to bear children for the rest of her life. (G.L.A., 946)

La langue anglaise, langue paternelle, ou langue associée à un ordre patriarcal est donc pour Xuela une langue qui stigmatise l'oppression et la soumission, même si cette langue n'est pas exempte de charme et de douceur. C'est une langue oxymoronique dont les deux effets contradictoires ne peuvent se rapprocher. C'est aussi une négociation difficile pour Xuela, parce qu'elle est orpheline de mère et ne peut pas avoir le support de sa langue maternelle. La seule stratégie de survie qu'elle puisse imaginer c'est d'engendrer, viscéralement, du silence : là aussi le corps parle, mais pour ne plus être ni dans le compromis, ni dans la transmission oxymoronique de cette douleur.

On pourrait imaginer qu'une relation à la mère fondée sur le créole apporterait des choix inverses. Mais il n'en est rien. Dans *Annie John* par exemple, une altercation entre la mère et la fille se conclut par une insulte que la mère profère contre Annie : « 'The word "slut" (in patois) was repeated over and over, until suddenly I felt as if I were drowning in a well but instead of the well being filled with water it was filled with the word "slut", and it was pouring in through my eyes, my ears, my nostrils, my mouth. » (A.J., 102)

Le mot « slut » en *créole*, de manière grotesque au sens bakhtinien, remplit toutes les cavités du visage. Dans le cas précis d'Annie, ce mot est viral : elle tombe malade immédiatement après, est alitée pendant trois mois et demi et grandit : « During my sickness, I had grown to a considerable height » (A.J., 128). En d'autres termes, ce mot lui permet de sortir de l'adolescence, de l'osmose avec sa mère et de devenir une personne autonome. Plus particulier encore, au sortir de sa maladie, elle acquiert un accent et une langue plus policés qui imposent une distance entre elle et toute autre personne : « Along with all that, I acquired a strange accent [...]. If someone asked me a question, I would begin my answer with the words "Actually" or "As a matter of fact".

It had the effect of allowing no room for doubt » (A.J., 129). La rupture avec la mère devient totale par le choix de cette langue – anglaise – qui est un bouclier contre le mot « slut » – en créole. Au chapitre suivant, elle dit ceci : « I plan not only never to marry an old man, but certainly never to marry at all. » (A.J., 132), réalisant ainsi une scission encore plus nette avec l'ordre patriarcal. De fait, Annie et Xuela s'engagent dans des stratégies de vie de femme sensiblement similaires, bien que les stratégies vis-à-vis de la langue parlée soient fondamentalement opposées. Annie, en effet, qui a été dans la présence de la mère et d'une langue maternelle – créole – envahissante, décide et opte pour la langue anglaise (du reste, à la fin du roman, elle part vers l'Angleterre). Xuela, quant à elle, qui est dans le désir constant de la mère qu'elle jamais connue, devient une médiatrice omnipotente entre les deux mondes et les deux langues qu'elle pratique dans sa vie quotidienne avec son mari, Philip, médecin britannique pour lequel il n'y a pas de retour possible sur la terre-mère :

The man to whom I was married, my husband, was alone [...]. He now lived in a world in which he could not speak the language. I mediated for him, I translated for him. I did not always tell him the truth [...]. I blocked his entrance to the world in which he lived. [...] He became all the children I did not allow to be born, some of them fathered by him, some of them fathered by others. I would oversee his end also. (A.M., 224)

Il y a là du divin au sens biblique du terme, comme nous l'avons déjà souligné. Elle devient le Verbe capable de nommer (selon son désir) le monde qui entoure Philip. Mais il y a là aussi du divin au sens mythologique : elle se métamorphose en une sorte de Gaïa, déesse de la terre-mère, qui peut

enfanter seule (ou pas) et peut présider au destin de l'homme qui l'accompagne : « I would oversee his end also ». Ainsi, comme le pressentait Gisèle Liza Anatol, Xuela devient à elle seule le paradigme à la fois de la langue maternelle et de la terre-mère.

Un élément reste à souligner ici : l'écriture de Kincaid ainsi que ses personnages résistent à la relation. Il y a une retenue, une résistance, un silence que Xuela impose à Philip : « I blocked his entrance to the world in which he lived », et que, finalement, J. Kincaid force sur le lecteur. Contrairement aux créolistes masculins de la Caraïbe mais aussi à Edwidge Danticat, les mots créoles ne sont pas écrits dans le texte. Ils sont signalés en anglais mais sont gardés sous contrôle de l'auteur, tout en signifiant au lecteur qu'il ne peut pas entrer dans ce monde-là. Ainsi, la relation au lecteur ressemble fort à ce qui se passe entre Mariah et Lucy dans le roman *Lucy*, lorsque survient l'épisode des jonquilles. Mariah, en effet, évoque le printemps accompagné de la floraison des jonquilles qui chaque fois la ravit. Ceci déclenche chez Lucy le souvenir du poème de Wordsworth – « Daffodils » – qu'elle avait dû apprendre, plus jeune, puis réciter devant un public composé de parents, de professeurs et d'élèves, enthousiasmés par sa prestation. Elle eut conscience alors d'avoir joué un jeu, elle se remémore avoir été : « at the height of [her] two-facedness : that is, outside [she] seemed one way, inside [she] was another ; outside false, inside true » (L., 18). Elle décide d'effacer de sa mémoire chaque vers, chaque mot de ce poème, puis dans la nuit elle fait un rêve où elle est poursuivie par des jonquilles qui finissent par s'empiler sur elle jusqu'à la recouvrir complètement. C'est cet épisode qu'elle raconte à Mariah en terminant son récit ainsi :

I had forgotten all of this until Mariah mentioned daffodils, and now I told it to her with such an amount of anger I surprised

both of us. We were standing quite close to each other, but as soon as I had finished speaking, without a second of deliberation we both stepped back. It was one step that was made, but to me it felt as if something that I had not been aware of had been checked. (L., 19)

Lucy indique à ce moment-là qu'elle vit un chiasme et que la langue véhicule ce chiasme. Il ne s'agit que d'un mot – « daffodils » – mais qui à lui seul est porteur d'une connotation colonialiste qu'elle veut éradiquer : il n'est pas question pour elle d'opérer une quelconque créolisation¹ avec ce mot, ou même avec cette fleur. Plus tard, d'ailleurs, lorsqu'elle voit des jonquilles pour la première fois de sa vie, elle n'éprouve qu'un seul désir, les tuer : « I wanted to kill them. I wished that I had an enormous scythe; I would just walk down the path, dragging it alongside me, and I would cut these flowers down at the place where they emerged from the ground. » (L., 29). Sa réaction n'est pas une réaction de défense, ni d'intégration face à un symptôme de dominé/dominant, c'est au contraire une réaction de rejet total, qui intime l'ordre à l'autre – Mariah – de rester dans son pré carré. Ainsi, le cercle de craie qu'elle trace autour d'elle, qui exige qu'elle soit reconnue dans toute sa complexité, avant même d'être aimée, et même d'ailleurs si elle en est détestée (cf. « This woman who hardly knew me, loved me, and she wanted me to love this thing » [L., 30]) ressemble fort à ce que l'auteur, Jamaica Kincaid fait avec le lecteur en ne le laissant jamais entrer dans la langue créole. Elle définit de ce fait, un espace dans lequel le lecteur ne peut pas pénétrer. Le silence de Kincaid sur la langue créole et la violence de la réaction de Lucy sont du même ordre : ils intimement l'ordre au lecteur de vérifier ses aprioris. Le silence

¹ Lucy provoque ainsi métaphoriquement un inversement des valeurs : la « noirceur » de Satan est reportée sur le Blanc.

de Kincaid est tout aussi violent que la réaction de Lucy, et tout aussi efficace. Jean-Jacques Lecercle qui discute l'un des dialogues d'*Alice in Wonderland* édicte un certain nombre de préceptes qui peuvent s'appliquer aux stratégies d'écriture de Kincaid ainsi qu'aux effets de langue de Lucy :

1/Toute discussion obéit à une stratégie. Le but est d'expulser l'adversaire du champ de bataille, c'est-à-dire de provoquer son départ effectif ou bien de le réduire à un état de rage impuissante ou de stupeur muette.

2/La parole est une tactique moins efficace que le silence (...).

3/(...) Il faut parler, non pour informer, mais pour revendiquer une place (...).

4/Le rôle du langage n'est pas de transmettre de l'information mais du désir (et d'abord, le désir d'être reconnu) et de la violence (nécessaire pour se faire reconnaître). (Lecercle, 270)¹

Dans *Breath, Eyes, Memory*, d'Edwidge Danticat, intervient aussi un épisode avec des jonquilles. Contrairement à ce qu'il se passe chez Kincaid, ce sont des fleurs qui sont le symptôme d'une relation transculturelle :

Tante Atie told me my mother loved daffodils because they grew in a place that they were not supposed to. There were really European flowers, French buds and stems, meant for colder climates. A long time ago, a French woman had brought them to Croix-des-Rosets and planted them there. A strain of daffodils had grown that could withstand the heat, but they were the color of pumpkins and golden summer squash, as though they had

¹ Jean-Jacques Lecercle, *La violence du langage*, traduit de l'anglais. Paris : Puf, 1996.

acquired a bronze tinge from the skin of the natives who had adopted them. (B.E.M., 21)

La fleur, tout comme le mot, s'est « diasporisé ». Il ne s'agit plus d'un mot enraciné dans des signifiants dominé/dominant, il est devenu rhizomique comme le remarque Jana Evans Braziel qui cite Glissant dans son essai, « Daffodils, Rhizomes, Migrations » :

Whereas Kincaid's novel *Lucy* elucidates the dynamics of botanical migration through colonial imposition, Danticat's *Breath, Eyes, Memory* reveals the process of transculturation and creolization of forms. Danticat's daffodils seek relations and relational identities in the vein of Glissant's *Poétique de la Relation*. [...] If for Kincaid's protagonist Lucy, daffodils are "flowers of evil" and empire, for Danticat's Sophie, daffodils are rhizomic; they are diasporic (or metasporic) "flowers of adoption". (Braziel, 113)

Ce processus de créolisation des formes qui apparaît au détour de l'utilisation de cette fleur emblématique – n'oublions pas que la jonquille est aussi l'autre nom du narcisse – est précisément ce que fait Danticat aussi dans la langue qu'elle utilise. En effet, les textes de Danticat sont parsemés de mots créoles ou français généralement indiqués en italique. Ils ne sont pas systématiquement traduits mais ils le sont à chaque fois que le sens n'est pas transparent pour un anglophone. Voici deux exemples : « I have already asked someone to come and drive us to the *aéroport*. » (B.E.M., 29). Ici, le mot « aéroport » n'est pas traduit. Par contre, dans l'exemple suivant, la narratrice propose à la fois le texte français et la traduction, en d'autres termes,

contrairement à Kincaid, elle laisse le lecteur appréhender la multiplicité des messages sans les « coloniser » : « She poured hot milk from a silver kettle that she had always kept on a shelf for display. Stuck to the bottom of the kettle was a small note, *Je t'aime de tout mon coeur*. The note read, "I love you very much". It was signed by Monsieur Augustin ». La traduction est cependant minorée par rapport au texte de départ. Dans un autre exemple, en créole cette fois-ci, la sous-traduction paraît plus évidente. Sophie est en effet revenue en Haïti pour revoir sa tante Atie. Un matin, la voisine, Louise, lui apporte un cochon de lait. Voici ce que dit la narratrice : « Mési mil fwa. How very nice. I said. » (B.E.M., 131). La phrase signifie en réalité : « merci mille fois ». Le remerciement hyperbolique en créole émanant de Sophie, est ainsi traduit en anglais comme un compliment envers la personne de Louise. En réalité elle dit : « *You* are very nice ! ». Le texte pratique donc une double relation au lecteur : la première consiste à lui laisser entrevoir le texte créole, la seconde, à laisser porter au locuteur créole, le bénéfice positif de la relation. De cette manière, Sophie, qui est à la fois créolophone et anglophone se trouve presque effacée devant la relation de sympathie provoquée vis-à-vis du locuteur créolophone.

De la même manière, une place et une voie particulières sont données aux locuteurs créolophones, pour qui l'anglais est une langue étrangère. Contrairement à ce qui se passe chez Kincaid, leurs énoncés apparaissent dans le texte du roman et sont travaillés par l'auteur, pour que le statut de locuteur étranger soit perceptible. Dans ces moments-là, les verbes ne sont pas conjugués, ou bien les articles sont omis, les mots porteurs de sens sont simplement juxtaposés, ou bien encore il y a un doublement du sujet par le biais d'un pronom personnel, comme dans les exemples ci-dessous :

- « Your mother not like the name at all », he says (D.B., 116) : le verbe n'est pas conjugué
- « You see, Ka is like soul » (D.B., 17) : l'article est omis
- « You, his good angel » (D.B., 25) : le verbe est omis, ne laissant que les mots porteurs de sens.
- « Your mother, she brings me luck » (B.E.M., 30) : répétition du sujet par un pronom personnel.

A d'autres moments, comme nous l'avons vu plus haut, un mot créole ou français est inséré dans le texte. Et puis encore, le locuteur peut décider de parler en créole et cela est indiqué dans le texte comme dans cet épisode entre le père et la fille dans *The Dew Breaker* :

“I say rest in Creole,” he prefaces, “because my tongue too heavy in English to say things like this, especially older things”.
“Fine,” I reply defiantly in English.

“Ka,” he continues in Creole, “when I first saw your statue, I wanted to be buried with it, to take it with me into the other world”. (D.B., 17)

Le créole devient alors une langue de transmission entre le père et la fille lorsque le corps (« the tongue ») est trop lourd pour être porté par l'anglais. Tout ce qui appartient au corps ancien/ancestral ne peut être correctement oralisé que par le créole. Là encore, c'est sur le locuteur créolophone que se porte la sympathie du lecteur à cause de l'adverbe « defiantly » prononcé en anglais. Cela dit, le père s'apprête à lui raconter la sombre histoire de son passé en tant que Tonton Macoute en Haïti avant la naissance de Ka, histoire qu'elle ignorait jusqu'alors et qui va, de fait, tuer le

père. La mise à mort du père par le père se fait par l'entremise du créole : le bourreau utilise sa langue maternelle/paternelle pour confesser ses crimes. Finalement, les narrateurs qui se succèdent au cours du roman (qui est en réalité constitué de neuf nouvelles qui font sens entre elles) vont redonner corps à ce personnage en installant un lien entre Haïti et les Etats-Unis, mais aussi entre le créole, le français et l'anglais. Ce qui apparaît alors n'est ni de la colère ni du rejet ni même du dépit, comme chez Kincaid, mais plutôt une oscillation entre le regret et le pardon : « a pendulum between regret and forgiveness » (D.B., 242), qui est le leitmotiv récurrent du roman.

La langue de Danticat fonctionne comme les jonquilles de *Breath, Eyes, Memory* : elle est transplantée, acculturée, elle voyage, se répand, se transforme pour reprendre les termes développés par Jana Evans Braziel :

Kincaid's daffodils function as symbols of colonial expansion of what Glissant (1997) defines as the linear projectile movement of arrow-like nomadism that is rooted in sacred notions of territory, and thus, conquest. By contrast, Danticat's daffodils are symbols not, or at least not only, of colonial expansion; rather, hers are symbols of transplantation, transculturation, transmigration, what Glissant (1997) refers as the circular nomadism of relations: rhizomes, not roots. (Braziel, 127)

Ainsi, contrairement à Kincaid, chez Danticat, la langue n'est pas figée autour du concept de la conquête ou autour du colonialisme : probablement parce que les pères au-delà du colonialisme y ont joué un rôle terrifiant, à commencer par le très symbolique Papa Doc. La terre-mère chez Danticat et tout ce qui s'y rapporte : le père, la mère, les langues, etc., sont des victimes. L'égo – la jonquille/le narcisse – trouve ses formes de résilience dans une

langue qui amalgame et rend compte de toutes ces réalités-là : la douleur, la douceur, la violence, la tendresse, la torture, la mort, la survie, etc. En réalité, ce qui est commun aux deux auteures, c'est que les choix de langue qu'elles opèrent sont de véritables stratégies de survie qui leur servent à libérer des démons cachés.

Le propos de Toni Morrison sur la langue est quant à lui, fondamentalement différent. Les « démons » ne sont en effet pas tout à fait les mêmes et les notions d'exil, de terre-mère et de langue maternelle sont plus diffuses pour un Afro-américain que pour un Afro-caribéen. Plus diffuses mais pas forcément moins intenses. C'est le travail qu'elle effectue dans *Playing in the Dark*¹ et qui n'est finalement pas si éloigné du *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon² : traquer les signes dans la langue qui ont pu stigmatiser la personne noire, tout en l'exilant du statut de personne à part entière. Morrison exhume le langage sous-jacent de ses personnages en redonnant corps à ce qu'ils ne peuvent exprimer, ce qui est stigmatisé dans *Beloved* par le célèbre « unspeakable thoughts, unspoken » (B., 199). Elle utilise pour cela plusieurs langues : le vernaculaire, une langue plus littéraire, quelques fois le créole, mais en réalité sa technique est davantage centrée sur la multiplicité des points de vue et des focalisations. Elle se concentre sur une réappropriation de la langue qui bien souvent, selon elle, a besoin d'être libérée de son déterminisme, ce qu'elle exprime ainsi dans *Playing in the Dark* :

¹ Dans *Playing in the Dark*, en effet, Toni Morrison étudie et discute la présence « africaniste » dans les textes de Poe, Melville, Cather, Hemingway et Marie Cardinal. Elle en révèle les symptômes littéraires persistants et récurrents cachés au cœur des textes, sur les peurs, les répulsions mais aussi les désirs qu'inspire le Noir.

² Dans *Peau noire, masques blancs*, Frantz Fanon quant à lui explore le rapport Noir-Blanc dans les sociétés postcoloniales et s'interroge sur la rémanence des structures de rejet, de peur, et de reconnaissance impossible.

Neither blackness nor “people of colour” stimulates in me notions of excessive, limitless love, anarchy, or routine dread. I cannot rely on these metaphorical shortcuts because I am a black writer struggling with and through a language that can powerfully evoke and enforce hidden signs of racial superiority, cultural hegemony, and dismissing “othering” of people and language which are by no means marginal or already and completely known and knowable in my work. My vulnerability would lie in romanticizing blackness rather than demonizing it; vilifying whiteness rather than reifying it. The kind of work I have always wanted to do requires me to learn how to maneuver ways to free up the language from its sometimes sinister, frequently lazy, and almost always predictable employment of racially informed and determined chains (x-xi).

Dans ce texte, Toni Morrison met au clair plusieurs axes concernant son travail particulier d'écrivaine. Elle réaffirme son statut premier d'écrivaine noire tout en se gardant d'un ethnocentrisme qui pourrait justifier des aprioris positifs ou négatifs sur son écriture. Elle confirme aussi qu'elle est en possession d'une langue qui porte les stigmates d'une histoire particulière non marginale dont ses romans n'en forment pas la somme, puisqu'elle transparait dans des romans d'écrivains Blancs. Elle précise enfin que son réel souci est justement de ne pas privilégier un groupe plutôt qu'un autre (les Noirs plutôt que les Blancs), mais de libérer la langue dans ce qu'elle possède précisément de préjudiciable. Ce faisant, elle définit une position vis-à-vis de la langue qui est fondamentalement différente de celle des créolistes martiniquais cités plus haut : sa langue n'est pas re-fabriquée ou remodelée pour se mettre au service d'un vécu plutôt que d'un autre. Elle construit sa langue pour la sortir de son

déterminisme souvent radical et redonner vie à des silences mortifères. En d'autres termes, elle revisite la langue anglaise pour raconter des histoires humaines, non marginales, que la langue elle-même avait rendues marginales. Ceci est en soi une stratégie de survie de la langue qui est précisé dans son discours de Stockholm :

[...] a dead language is not only one no longer spoken or written; it is unyielding language content to admire its own paralysis. Like static language, censored and censoring. Ruthless in its policing duties, it has no desire or purpose other than maintaining the free range of its narcotic narcissism, its own exclusivity and dominance. However moribund, it is not without effect, for it actively thwarts the intellect, stalls conscience, suppresses human potential. Unreceptive to interrogation, it cannot form or tolerate new ideas, shape other thoughts, tell another story, fill baffling silences. (*Nobel Lecture*, 1)

Pour aller plus loin, selon elle, le concept de race est devenu au fil des siècles, une métaphore de déliquescence sociale et de division économique pérennisées par le discours ambiant. Ceci exige, de sa part, une attention particulière portée à la langue qu'elle utilise :

Race has become metaphorical – a way of referring to and disguising forces, events, classes, and or pressions of social decay and economic division far more threatening to the body politic than biological “race” ever was. [...] It seems that it has a utility far beyond economy, beyond the sequestering of classes from one another, and has assumed a metaphorical life so completely

embedded in daily discourse that it is perhaps more necessary and more on display than ever before. (*Playing in the Dark*, 63)

Il ne s'agit pas tant finalement de modifier la langue que de l'utiliser pour réécrire l'expérience noire américaine en l'investissant de connotations moins négatives, ce que précise Abdellatif Khayati dans son essai sur T. Morrison : « Morrison's cultural politics of narrative proposes a rewriting of black experience that can truly represent African Americans – not as the invisible presence of American Africanist texts – but as an active presence that has shaped the choices, the language, and the culture of America » (314). Ce redéploiement de la langue qui vient explorer les silences et les creux d'une histoire et d'une conscience américaine. Dans cette exploration, il n'est pas véritablement question de chercher des archétypes ou même de fonder ce que l'on pourrait appeler une mythologie de la présence noire avec des tropes particuliers, en termes de comportement ou de langue. Il s'agit plutôt de rendre compte de la multiplicité des silences, qui sont autant de stratégies de survie que la langue officielle et l'histoire ont rendues invisibles.

Dans *Sula* par exemple, les silences sont légion : Shadrack, dans sa présence pleine de silence dit peu de mots, en soi. C'est le narrateur ou la narratrice qui lui donne toute son épaisseur. Son histoire est racontée dans le tout premier chapitre du roman. Dès ces premières pages, Morrison veut faire entendre qu'il y a une collusion entre noirceur de la peau et irréalité. Ce passage est cathartique pour Shadrack, puisqu'il lui permet de sortir de la folie :

Returning to his cot he took the blanket and covered his head, rendering the water dark enough to see his reflection. There in the toilet water he saw a grave black face. A black so definite, so

unequivocal, it astonished him. He had been harboring a skittish apprehension that he was not real – that he didn't exist at all. But when the blackness greeted him with its indisputable presence, he wanted nothing more. (S., 13)

Ce passage est une métaphore de ce que fait T. Morrison dans son œuvre : rendre réels des individus qui jusqu'alors, avaient été rendus invisibles par la couleur de leur peau, ce qui est dit plus haut, alors qu'il est rendu hystérique par le fait de ne pas pouvoir délayer ses chaussures. Il s'effondre, il pleure et le narrateur dit ceci :

Twenty two years old, weak, hot, frightened, not daring to acknowledge the fact that he didn't even know who or what he was...with no past, no language, no tribe, no source, no address book, no comb, no pencil, no clock, no pocket handkerchief, no rug, no bed, no can opener, no faded postcard, no soap, no key, no tobacco pouch, no soiled underwear and nothing nothing nothing to do... (S., 12)

Cette longue énumération négative dit en un langage formel, non vernaculaire et quasiment sans aucun verbe, le dénuement et la non-existence radicale qui furent le lot probable des ancêtres de Shadrack et qu'il reproduit inconsciemment [no past, no language, no tribe]. Eva, à son tour, va utiliser cette structure négative dans une langue plus vernaculaire, dans ce fameux passage où elle répond à sa fille Hannah sur la question de l'amour maternel : « Did you ever love us ? » (S., 67)

No time. They wasn't no time. Not none. Soon as I got one day done here come a night. With you all coughing and me watchin'

so 'TB wouldn't take you off and if you was sleepin' quiet I thought, O Lord, they dead and my hand over your mouth to feel if the breath was comin'. What you talkin' about did I love you girl I stayed alive for you can't you get that through your thick head or what is that between your ears, heifer ? (S., 69)

La survie se définit à partir du négatif comme dans le cas de Shadrack. Le fait de survivre est magnifié par une longue phrase sans négation, pleine d'un réel brutal doublé des pensées, en temps réel, de la mère [I thought]. C'est ce que Birman Basu dans son essai critique sur Toni Morrison a pu appeler « the paratactic style of oral speech » (95). Ces exemples-là sont légion dans les romans que nous explorons dans ce corpus, que cela soit dans *Sula*, *Tar Baby*, ou *Love*. Mais ce qui est plus signifiant est probablement ce qui est passé sous silence et qui a bien souvent rapport au corps. Birman Basu revient sur cette notion en citant Bakhtine :

[...] it is useful to remind ourselves that Bakhtin is extremely careful, even to the point of what at times one senses is an anxiety-ridden redundancy, to underline throughout his study that the grotesque body is not the individual, biological body; it is not the "subjective grotesque", but the "ancestral grotesque", precisely the historic, progressing body of mankind. (96)

Ainsi, la langue de T. Morrison reflète le corps ancestral, celui qui est passé sous silence, le corps historique plutôt que le corps individuel et subjectif que Bakhtine appelle le « corps grotesque ». Dans *Sula*, par exemple, dans ce long passage où Ajax et Sula se donnent l'un à l'autre, la langue

devient hiératique et le lecteur assiste à un jeu subtil (un duo) entre le personnage et le narrateur :

If I take a chamois and rub real hard on the bone, right on the edge of your cheek bone, some of the black will disappear. It will flake away into the chamois and underneath there will be a gold leaf. I can see it shining through the black. I know it is there...How slippery was his sliding sliding smile. And if I take a nail file or even Eva's old paring knife – that will do – and scrape, it will fall away and there will be alabaster. The alabaster is what gives your face its planes, its curves. That is why your mouth smiling does not reach your eyes. Alabaster is giving it a gravity that resists a total smile. The height and the swaying dizzied her, so she bent down and let her breasts graze his chest. (S., 130)

Ce passage s'étend pendant encore une page en utilisant ces deux graphies : une alternance entre écriture droite et italiques. Les corps d'Ajax et de Sula qui s'entremêlent font en réalité s'entremêler deux corps d'imprimerie. Dans ce corps à corps, Morrison installe non seulement un discours entre le narrateur et le personnage (le duo dont nous parlions plus haut), mais aussi un rapport direct au lecteur quel qu'il soit, dans une langue dont les connotations sont à la fois communes et ancestrales [chamois, gold leaf, black, alabaster] ; mais aussi très biblique [loam, mud]. Finalement Morrison installe, c'est un silence, que comble le silence de la langue dominante, tout en le chargeant de signifiants ancestraux. Sula s'approprie, en effet, dans ce discours intérieur, un langage qui n'est pas censé lui appartenir, puisqu'elle est une paria, en dehors du fait qu'elle soit un personnage afro-américain des années quarante, qui n'a pas évolué dans des milieux où cette langue avait cours. Le silence, du reste, s'installe à la fin du passage lorsque le narrateur dit ceci : « He swallowed her

mouth just as her thighs had swallowed his genitals, and the house was very, very quiet » (S., 131). Le travail sur le silence (« very very quiet ») est ce qui caractérise, en définitive, la langue de Morrison. Ces zones de silence, furent imposées pendant trop longtemps par une histoire officielle et traumatique : ce qu'elle fait avec la langue, consiste à déplacer ces zones de silence pour permettre au lecteur de revisiter le traumatisme laissé par cette histoire. Ainsi, à la fin de ce passage, lorsque le narrateur impose un silence (« very very quiet »), le lecteur saisit toute l'épaisseur du personnage de Sula, sa démarche, sa quête, son traumatisme ancestral. Les personnages de T. Morrison échappent tous au symptôme de l'invisibilité : ils deviennent lourds de sens et « épais » de texture, non marginaux dans le grain du texte.

Selon Biman Basu, le corps s'impose en tant que langage :

Thus, the body turns a cartwheel, the apparatus of speech and the abdomen, the mouth and the genitals are rotated in a grotesque affirmation of language and the body. This entire movement, this collaboration of voices, moves towards the aphasic, the "high silence of orgasm", towards "soundlessness": "and the house was very, very quiet". (Basu, 99)

Il y a là un corps à corps grotesque dans le sens bakhtinien du terme entre le corps et ce qu'il exprime qui débouche sur un silence, qui en réalité magnifie la langue. Dans *Love*, il y a un autre exemple de silence tonitruant. La scène n'est pas un acte d'amour. C'est une scène de viol. Romen, le personnage sur lequel est focalisée l'action, assiste au viol d'une jeune fille auquel il doit lui-même prendre part. Il attend son tour. Il s'agit d'une narration à la troisième personne du singulier, mais en réalité, il s'agit d'une focalisation interne : ce sont Freddie et Jamal qui guident le regard du lecteur :

He was next in line. And ready, too, in spite of the little hands and in spite of the mewling in her throat. He stood near the headboard charged by Theo's brays and his head bobbing above the girl's face, which was turned to the wall and hidden beneath hair undone by writhing. His belt unbuckled, anticipation ripe, he was about to become the Romen he'd always known he was: chiseled, dangerous, loose. Last of a group of seven. Three had left as soon as they were finished – slapping fives on their way out of the bedroom and back to where the party raged. Freddie and Jamal sat on the floor, spent but watching as Theo, who had been first, took seconds. Slower this time, his whinny the only sound because the girls wasn't mewling anymore. By the time he withdrew, the room smelled of vegetables and rotten grapes and wet clay. Only the silence was fresh. (*Love*, 52)

La langue ici est précise. Les détails définissent le contour de la scène (« little hands [...] headboard [...] hair undone [...] writhing [...] belt unbuckled ») ainsi que les sentiments de tension, d'anticipation et d'obéissance à des codes masculins et culturels. Romen est sur le point de devenir enfin la personne qui peut appartenir au clan (« dangerous, loose »). C'est-à-dire qu'il peut enfin appartenir au clan des hommes et sortir de l'adolescence. Tout ce passage est concentré sur la construction d'un édifice masculin [slapping fives (...) the party raged (...) his whinny], sans pour autant que le narrateur intervienne de manière formelle dans un quelconque jugement sur la violence de la scène. La conclusion de ce passage devrait amener Romen à obéir aux codes qui lui ont été présentés. Et soudain le silence brise tout cela : dans ce silence s'immisce l'épaisseur de l'histoire, l'épaisseur de cette histoire de viol et celle de Romen. Dans les lignes qui suivent, Romen fait en réalité un parcours

à rebours de l'histoire de la servitude et de la libération de cette même servitude :

Romen stepped forward to take Theo's place, then watched in wonder as his hands moved to the headboard. The knot binding her right wrist came undone as soon as he touched it and her hand fell over the bedside. She did not use it at all – not to hit or scratch or push back her hair. Romen untied the other hand still hanging from the Pro Ked laces. Then he wrapped her in the spread she was lying on and hoisted her into a sitting position. He picked up her shoes, high-heeled, and X of pink leather across the front [...] he got her out of there through the dancing crowd and onto the porch. Trembling, she held on tight to the shoes he handed her. If either had been drunk earlier, they weren't anymore. A cold wind took their breath away. (*Love*, 53)

Encore une fois ici, la langue se veut précise et libère Romen qui est comme « happé » par les détails du texte. Le symptôme du lien autour du poignet qui le libère soudain, juste après le silence qui libère la tension (« the silence was fresh »), installe une autre dimension et un autre espace. Romen sort petit à petit du grotesque de la scène précédente en aidant cette jeune fille à s'échapper et en s'échappant lui-même du cercle vicieux de l'Histoire. Encore une fois, c'est le silence qui s'installe : « a cold wind took their breath away. »

Dans *Tar Baby*, dans une autre scène de viol, c'est le narrateur qui est silencieux. Il ne dit pas tout. C'est le lecteur qui doit remplir le vide de la narration et saisir le grotesque de la situation. C'est le moment de rupture

entre Jadine et Son. Ils viennent d'avoir une violente dispute qui signe la fin de leur relation :

She looked at him and when he saw the sheen gone from her winky eyes and her wonderful mouth fat with disgust, he tore open his shirt, saying, "I got a story for you."

"Get out of my face."

"You'll like it. It's short and to the point."

"Don't touch me. Don't touch me."

"Once upon a time there was a farmer – a white farmer..."

"Quit! Leave me alone!"

"And he had this bullshit bullshit bullshit farm. And a rabbit. A rabbit came along and ate a couple of his...ow...cabbages."

"You better kill me. Because if you don't, when you're through, I'm going to kill you."

"Just a few cabbages, you know what I mean?"

"I'm going to kill you. Kill you."

"So he got this great idea about how to get him. How to, to trap...this rabbit. And you know what he did? He made him a tar baby. He made it, you hear me? He made it!"

"As sure as I live," she said. "I'm going to kill you."

But she didn't. After he banged the bedroom door, she lay in wrinkled sheets, slippery, gutted, not thinking of killing him.

(T.B., 273)

Ce sont dans tous les points de suspension présents dans le texte, (comme autant de silences) que s'écrit le grotesque. Jadine est violée par Son pendant que ce dernier lui déverse un conte qui signifie à la fois la soumission

et l'humiliation. La langue, encore une fois, est presque banale, hormis la répétition [bullshit, bullshit, bullshit] qui finalement installe une collusion entre le niveau anal, sexuel et oral. Ce passage est surtout significatif, parce qu'il permet de comprendre le titre du roman : *Tar Baby*. En effet, le fait de revisiter un conte où le fameux Compère Lapin que l'on retrouve à la fois dans le folklore afro-américain et afro-caribéen – est transformé de manière grotesque par l'homme blanc donne tout son sens au roman. Que ce sens apparaisse dans une scène de viol donne aussi tout son sens au rapport homme/femme tel qu'il est décrit dans *Tar Baby*, mais aussi toute sa signification à la situation de la femme noire telle qu'elle est portée par le personnage de Jadine. Toni Morrison ne choisit pas une langue plutôt qu'une autre, contrairement aux Caribéens. Elle choisit le point de vue, elle se met au service de plusieurs langues (le vernaculaire, l'anglais standard, le créole, parfois) pour sortir les personnages de leurs silences. Et cela se fait aussi, bien souvent, par un silence qu'elle installe dans le texte.

Ce sont en définitive les silences inscrits dans les textes qui amplifient les narrations des trois auteures. De la même façon, se révèle la valeur des traumatismes dont les protagonistes sont les victimes et qu'il faut pourtant bien raconter. Que l'on songe au silence du père de Ka pendant plus d'une vingtaine d'années dans *The Dew Breaker* ou au silence d'outre-tombe de la mère de Xuella dans *The Autobiography of My Mother*, ou encore au silence de Shadrack dans *Sula*, il apparaît que les stratégies narratives des trois auteures, consistent à bâtir une langue qui rende compte de l'Histoire derrière ces histoires-là, mais aussi du/des silences produits par l'Histoire. La palette des langues et des silences utilisés est vaste et variée. Toutes ces nuances disent aussi ce qui est « genré », le masculin comme le féminin. Il reste à souligner que la/les langues et les silences dans le corps du texte obligent un corps à

corps avec le lecteur. C'est à lui ou elle qu'il revient en dernier ressort de « délier » les langues de ces textes-là.

TROISIEME PARTIE

Les stratégies de la marge

The basic tenet of black consciousness is that the black man must reject all value systems that seek to make him a foreigner in the country of his birth and reduce his basic human dignity.

Steven Biko

All art is a kind of confession, more or less oblique. All artists, if they are to survive, are forced, at least, to tell the whole story; to vomit the anguish up.

James Baldwin

CHAPITRE PREMIER

LE LIEU DE LA MARGE

Les romans qui forment l'objet de cette étude explorent les expériences singulières d'individus qui vivent à la marge de sociétés qui peu ou prou les rejettent. Nous avons déjà abordé la problématique de l'altérité et de la relation à l'autre dans un chapitre précédent. Il nous faut à présent nous intéresser plus avant à ce que l'on pourrait appeler « la marginalité de la négritude » et les stratégies de survie qui en découlent. La définition de ces marges est différente selon que l'on s'adresse à des Afro-américains ou des Afro-caribéens : les limites en sont différentes, les centres et les périphéries aussi. Il reste cependant un certain nombre de phénomènes simples, indivisibles, communs à toutes ces expériences et qui sont peut-être aussi communs à des expériences banalement humaines qui vont de l'exclusion à la pauvreté, en passant par le bouc-émissaire désigné – porteur de tous les maux de la société. L'expérience de la négritude est en cela particulière qu'elle est extrême. Elle est extrême dans le regard occidental qui ne voit pas autrui comme sujet mais comme objet, pour reprendre des développements de la pensée sartrienne : le fait de signaler sa présence au monde par une couleur avant de la signaler par une forme physique ou un savoir-faire, ou toute autre forme de relation à autrui, change la donne de manière drastique. Cela définit en soi une marge. Les auteures qui sont étudiées ici plongent au cœur de ce

constat, qui est entaché du débat lié à l'esclavage et à ses avatars, ce qui définit en soi, une seconde forme de marginalité. Qu'elles rendent centrales leurs préoccupations (c'est-à-dire, non marginales, d'un point de vue esthétique au moins) nécessite que l'on se penche sur ces stratégies organisées depuis la marge : s'agit-il de stratégies d'absorption, de mélange, de mixité, d'intégration ou au contraire, de rejet et/ou d'élaboration d'un autre centre ?

Pour aborder les formes de la marge que ces romans déploient il est essentiel de garder à l'esprit que ce sont avant tout des récits du trauma. Certes, il peut être affirmé que les auteures dont il est question ici n'ont pas pour ambition première de dénoncer l'esclavage subi par leurs ancêtres. Il n'en reste pas moins vrai que le fondement de leurs écrits, la toile de fond sur laquelle évoluent leurs personnages, est fait d'un matériau tissé par des siècles de traumatismes liés à l'esclavage. Ceci, nous semble-t-il, est le principe premier qui doit guider toute exploration de cette marge-là.

Ces neuf romans peuvent être liés les uns aux autres autour de trois grands axes. Si l'on se concentre sur *Love* de T. Morrison, *Lucy* de J. Kincaid et *The Dew Breaker* d'E. Danticat, on peut tenter de cerner le premier que nous intitulerons : « le lieu de la marge ».

Le lieu de la marge chez Kincaid et Danticat c'est d'abord l'île, Antigua pour Kincaid et Haïti pour Danticat¹. Ce lieu-là est fondamentalement différent du lieu d'où peut écrire Toni Morrison, qui, elle, est Afro-américaine. Les îles, de facto, entretiennent des rapports à double détente (pour ne pas dire contradictoires) avec les cultures qui les ont dominées. Elles ont en effet

¹ Voir l'ouvrage d'Antonio Benitez-Rojo. *The Repeating Island*. Durham and London : Duke University Press, 1996. Dans cette étude, Benitez développe l'idée selon laquelle au cœur de l'apparent désordre que représente la mosaïque de l'archipel des Antilles, il y a l'existence « d'une île paradoxale » qui se reproduit en formant une culture inattendue et complexe.

d'une part dû s'affranchir de leurs anciennes métropoles dans des stratégies de rejet, pour aller vers une forme d'autonomie. Elles ont d'autre part continué de « rêver » ces mêmes métropoles comme des stratégies possibles pour sortir de la marginalité. En outre, ces mêmes métropoles avaient installé des systèmes éducatifs qui étaient à la fois des outils de libération et d'assujettissement. Elles ont par la suite continué d'entretenir des relations avec ces îles-là – ne serait-ce que pour des raisons économiques –, ce qui a eu pour résultat d'alimenter une utopie selon laquelle la « marge » que l'on pourrait vivre en tant qu'émigré dans ces métropoles serait moins difficile à vivre que sur l'île. Ce phénomène sous-tend toute décision de migration : l'idée selon laquelle les stratégies de survie pourraient être revisitées pour devenir de véritables stratégies de vie. En dernier lieu, les îles sont par définition séparées du reste du monde par la mer : un lieu ambivalent qui peut à la fois signifier un espace de liberté tout comme un espace par le truchement duquel on est asservi. Ces quatre binômes, autonomie/dépendance, libération/assujettissement, marge intérieure/marge extérieure, liberté/asservissement forment un lieu régi par un autre binôme : passé/futur, mais où le présent est terriblement difficile à construire, comme peut le formuler Lucy, le personnage principal du roman éponyme de J. Kincaid qui vient d'émigrer aux Etats-Unis :

I was no longer in a tropical zone, and this realization now entered my life like a flow of water dividing formerly dry and solid ground – creating two blanks, one which was my past – so familiar and predictable [...] – the other, my future, a gray blank, an overcast seascape on which rain was falling and no boats were in sight. I was no longer in a tropical zone and I felt cold, inside and out [...]. (L., 5)

En dehors de l'image somme toute banale du cours d'eau qui sépare son passé de son avenir sur deux rives distinctes – qui, par définition, jamais ne se rejoindront – et de celle non moins commune d'un avenir, sombre, gris et pluvieux, le sens profond de ce passage émerge dans la répétition de : « I was no longer in a tropical zone ». Il n'y a aucun bateau en vue et c'est le froid qui envahit la narratrice toute entière : dedans, comme dehors. C'est en réalité son présent qu'elle décrit – froid, gelé, inerte – un présent d'effroi qui ressemble fort, après son passage des Antilles vers les Etats-Unis, à un autre passage transatlantique vécu par d'autres en d'autres temps. Elle décrit surtout une reproduction inconsciente d'un stress ancestral, ou bien ce que Laurie Vickroy dans son ouvrage *Trauma and Survival in Contemporary Fiction* appelle une réitération du traumatisme initial :

'Trauma narrativists endeavour to expand their audiences' awareness of trauma by engaging them with personalized experientially oriented means of narration that highlight the painful ambivalence that characterizes traumatic Memory and warn us that trauma reproduces itself if left unattended.

(Vickroy, 3)

En d'autres termes, il s'agit de se préoccuper des traumatismes, de les mettre en mots et d'en expurger la mémoire, sinon ils se reproduisent « ad vitam aeternam ». C'est ce que Laurie Vickroy rappelle plus loin en citant Van der Kolk et Van der Hart dans « The Intrusive past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma » (1991) :

Unlike nontraumatic memories, which “are constantly combined with previous knowledge to form flexible mental schemas”, traumatic memories are often frozen in time and remain

overwhelming experiences not subject to previous contexts or to subsequent experience or reevaluation, and are therefore repressed from memory and only reexperienced in repetitive, unconscious patterns. (441-442)

Ainsi le traumatisme serait-il un phénomène d'entrave mémorielle figeant les affects qui ne demandent qu'à se réveiller en cas de stress, pour être de nouveau répétés de manière inconsciente. En d'autres termes, la marge se refabriquerait à partir de la marge. Pour en revenir au personnage de Lucy qui vit une situation nouvelle d'immigrée (même si cela est consenti, contrairement à ce qui a pu se passer pour ses ancêtres), le trauma se répète sous forme d'images révélatrices où le passé est ailleurs, le futur, un paysage marin obscurci (« overcast seascape ») et le présent qualifié de gris, sombre et froid. De plus, l'absence de bateau est le marqueur du retour impossible : le présent est là, morne, terne, dans sa brutalité solitaire, désolidarisé d'un quelconque passé ou d'un quelconque avenir. Ce qui fait problème donc, c'est le continuum passé/présent/avenir qui n'existe pas non plus, ou qui existe de manière fragmentée. La discontinuité temporelle est mise en écho par un personnage de *The Dew Breaker* d'E. Danticat. Un homme vient de se marier et quitte sa jeune épouse pour émigrer aux Etats-Unis afin de trouver emploi et sécurité. La jeune femme s'enferme chez elle pendant trois jours pour pleurer lorsqu'un voisin vient la voir et finit par lui dire : « [he] told her that this was love, if love there was, having the courage to abandon the present for a future one could only imagine » (D.B., 48). Là, c'est le présent que l'on doit abandonner – autre réitération d'un trauma ancien – plutôt que de s'y plonger (contrairement à Lucy), pour aborder un futur qui ne peut être qu'incertain, mais qu'au moins, il est possible d'imaginer. Que l'imagination soit au rendez-vous est probablement une des rares stratégies de survie offerte à ces

personnages, parce qu'elle permet d'élaborer une utopie selon laquelle il est possible de sortir de la marge. Il reste cependant que le seul point de rencontre entre le passé et l'avenir se trouve banalement situé dans le présent. C'est une idée qui est radicalement résumée dans « Burnt Norton » de T.S. Eliot :

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

(« Burnt Norton », 13)

T.S. Eliot dit que ce continuum passé/présent/futur est une base inaliénable pour investir le présent. Il précise aussi que tout ce qui a été ou aurait pu être, trouve toujours sa finalité dans le présent. Parce qu'en définitive tout est « potentialité », ce qui rejoint ce que peuvent dire Laplanche¹, Laurie Vickroy, Van der Kolk et Van der Hart sur les traumatismes et leur répétitions. Ainsi, dans ce point de bascule qu'est le présent, se concentrent à la fois toutes les utopies et les réalités du passé mais encore toutes les espérances et les utopies d'une vie future. Aussi, c'est en ce point précis que l'être prend

¹ Voir Jean Laplanche. *Vie et mort en psycho-analyse*. Paris : Flammarion, 1970.

conscience de sa fragmentation. Et l'île qui est à la fois un espace et un temps fragmenté ne fait que renforcer cette fragmentation de l'être.

Cependant, l'insularité n'est pas une condition sine qua non pour éprouver une situation de marginalité, loin s'en faut. Les personnages de Toni Morrison, dans *Love*, éprouvent cette condition, mais réussissent à inventer un lieu utopique vers lequel peut s'opérer un mouvement. Même si le déplacement géographique n'est pas aussi drastique que dans les cas des Caribéens, il implique un déplacement de l'être dans toute sa complexité, tout aussi spectaculaire. La différence majeure entre les deux stratégies est que celle qui consiste à se déplacer d'une île oblige à des relations interethniques qui peuvent provoquer une forme de « dialogue » entre le centre et la marge. La stratégie qui consiste à créer un lieu d'émancipation au sein même des Etats-Unis a pour centre, finalement, les relations entre soi, même si l'autre – le blanc – n'est jamais absent bien-entendu. Ainsi, Bill Cosey, le personnage nodal dans *Love* de Toni Morrison, achète-t-il une propriété en bord de mer qu'il transforme en hôtel/restaurant/cabaret, qui permet non seulement de faire vivre toute une microsociété mais aussi de la faire rêver et débattre, comme cela est dit au début du roman (*Love*, 38). Ce lieu est donc à la fois une école, une cour de récréation et un refuge. C'est aussi un lieu de discours, où l'on sort de la plainte et de la complainte pour comprendre ce que sont les rouages de la mise à la marge. Cosey y règne en patriarche absolu, c'est ainsi qu'il peut dire : « Do you know that every law in this country is made to keep us back? » « Think about that, » he said « A negro can have A-one credit, solid collateral, and not a hope in hell of a bank loan. Think about that » (*Love*, 49).

Cosey invente un espace où l'on sort de la stase et de l'effroi et où surtout on peut « faire » de l'argent. *Love* est ainsi le seul roman de ce corpus dans lequel ceci est explicité très clairement. Pourtant, le thème de l'argent –

ou plus exactement de l'absence d'argent – est central en ce qui concerne la marginalisation. Il est aussi central pour ce qui concerne la vie et la survie. Ce thème est évidemment présent dans les autres romans, mais à la marge, dans des structures sous-jacentes. En effet, si Lucy part aux Etats-Unis, c'est précisément parce que l'île ne lui offre plus les conditions psychologiques mais aussi matérielles de son autonomie. Si le personnage principal de *The Dew Breaker*, qui est un tonton macoute, peut immigrer, c'est grâce à l'argent que sa sombre besogne lui a apporté. Si Cosey peut acheter ce lieu inouï, c'est grâce à un héritage inattendu à la mort de son père qui avait été « indic » aux grandes heures de la prohibition. La relation à l'argent est aussi une structure traumatique, qui mêle moyens de production, rapports au corps et survie. Ainsi, Cosey, le patriarche devenu veuf achète-t-il une seconde épouse, une petite fille de onze ans (ce qui est en soi une réitération traumatique très spectaculaire). Ce faisant, il chasse de son paradis sa propre petite-fille, Christine, âgée de douze ans, que la jalousie vis-à-vis de son grand-père et le ressentiment vis-à-vis de cet enfer soudainement créé rendent dangereuses pour le nouveau couple. Dans son exil, elle dérive entre internat et maison close. Elle finit par lier ces trois lieux – Maple Valley (l'internat), l'hôtel de son grand-père et la maison close – en un constat lapidaire : « Maple Valley, Cosey's hotel, Manilla's whorehouse, all three floated in sexual tension and resentment; all three insisted on confinement; in all three, status was money » (*Love*, 107).

Les tensions sexuelles liées à la consommation des corps, le ressentiment et l'enfermement forment avec l'argent le cocktail malicieux de la mise à l'écart. Le ressentiment, qui découle de tout système fait de perte de soi, de perte de sens, de dépossession, de honte et de culpabilité, produit à lui seul une stratégie de confinement et de marginalisation. Dans ce système qui,

réduit à la fois les espaces et les manœuvres de survie, le corps reste le seul refuge qui permette de trouver un succédané d'autonomie financière mais aussi, surnoisement, de regagner inconsciemment le sens traumatique du supplice : seul sens que la marge, ou cette marge-là puisse lui donner. Christine résume en une phrase que l'entreprise de son grand-père était tout entière vouée à l'utilisation des corps pour produire de l'argent au même titre que la maison close dans laquelle elle échoua quelques décennies plus tôt.

Restent deux ou trois problèmes. Pourquoi les thèmes de la honte et de la culpabilité hantent-ils tous les romans de ce corpus ? Que faire de cette fuite en avant vers des utopies ? Qu'en est-il, finalement du bien-être de ces personnages dans ces lieux-là ? Une des réponses à ces questions est livrée dans *The Bluest Eye* de Toni Morrison :

There is a difference between being put out and being put outdoors. If you are put out, you go somewhere else; if you are outdoors, there is no place to go. [...] Outdoors was the end of something, an irrevocable, physical act, defining and complementing our metaphysical condition. Being a minority in both caste and class, we moved about anyway on the hem of life, struggling to consolidate our weakness and hang on, or to creep singly up into the major folds of the garment. Our peripheral existence, however, was something we had learned to deal with - probably because it was abstract. But the concreteness of being outdoors was another matter - like the difference between the concept of death and being, in fact, dead. Dead doesn't change, and outdoors is here to stay. (B.E., 11)

Ce personnage de *The Bluest Eye* établit en réalité la différence fondamentale entre la marge et la périphérie (« to be put out and to be put outdoors »); la périphérie permet un mouvement, la marge implique une stase, pleine d'effroi, qui signifie non pas la mort, mais la non-vie (« outdoors was the end of something etc...metaphysical condition. »). La marge est aussi ce qui définirait et serait le complément de la condition métaphysique de ces personnages-là.

Et comment définir cette condition métaphysique (c'est-à-dire la connaissance de l'être en tant que tel et la recherche des causes premières qui le transcendent) si ce n'est en opérant un retour historique sur les traumatismes anciens. Le fait d'être mis à nu, déporté, utilisé, « chosifié », fait partie des causes premières de cette condition. Le fait de ne pas pouvoir décider, d'être un objet plutôt qu'un sujet, être agi plutôt que d'agir en fait aussi partie. La réitération inconsciente de ces schémas premiers – ce que fait Cholly Breedlove dans *The Bluest Eye* lorsqu'il provoque la mise à la rue de toute sa famille – rend tout d'un coup palpable et concret ce qui affleure à la conscience de tous ses voisins : leur terreur du néant. La narratrice de *The Bluest Eye* le précise ainsi ensuite: « Knowing there was such a thing as outdoors bred in us a hunger for property, for ownership » (B.E., 12). Ces personnages entrent dans un combat singulier pour échapper à la spirale aspirante de l'histoire. C'est un cercle vicieux qu'il faut rompre. Le problème essentiel est économique : l'utilisation d'hommes et de femmes pour produire des biens tout en les marginalisant. Il en découle une structure d'identité dévoyée dans cette altérité doublement marginale : être pauvre et noir. La seule sortie possible de ce cercle vicieux consiste à trouver les moyens économiques pour accéder à la propriété à la fois matérielle et subjective.

Cosey, tout comme le fait Eva dans *Sula*, bâtit donc ce lieu pour tenter de se réapproprier son identité.

Le mouvement, même vers une utopie, s'avère donc obligatoire et nécessaire, avec, comme moteur premier, échapper à la non-vie, ce que font tous les personnages de ce corpus. Que ces utopies puissent dériver vers des dystopies – c'est-à-dire des lieux confinés où les individus sont empêchés d'atteindre le bonheur – n'est pas dû au fait que ces récits soient des récits de science-fiction ou d'imagination mais, au contraire, que ces récits soient finalement des récits du passé traumatique. T.S Eliot nous avait déjà mis sur la voie, Toni Morrison elle-même le reformule dans une interview recueillie par Christopher Bigsby en 1992 : « I know I can't change the future but I can change the past. Insight and knowledge change the past. It is the past, not the future, which is infinite » (20). Concrètement, au terme de ces pérégrinations qui consistent à sortir de la marge pour atteindre une périphérie, les trois récits font état de trois postures qui, en soi, forment un kaléidoscope du passé infini de ces personnages de femmes noires : la contradiction constante entre le désir de vie et les entraves à ce désir liées aux traumatismes du passé. Il y a obligation de reconnaître ce passé pour pouvoir accéder à de nouvelles stratégies de vie. Le problème auquel sont confrontés ces personnages est celui de la mémoire. Les personnages de la génération précédente ont en effet opté pour des stratégies du silence ou de l'évitement : dans tout le corpus, il y a peu de révélations de la part des anciens, et quand elles interviennent, elles sont souvent partielles et tardives. Le message ainsi perçu est donc lui aussi partiellement illisible : reste la trace « rhizomique » de la douleur, auquel chacun s'évertue à donner un sens. Ainsi, dans *The Dew Breaker*, la nouvelle intitulée « The Book of Miracles » nous donne un exemple textuel et métaphorique de ce phénomène. La nouvelle est la quatrième du recueil. La

première « The Book of the Dead » prenait la forme d'une double révélation : le père de Ka (qui venait de terminer une sculpture de lui) révélait à sa fille ses crimes passés en Haïti et la raison de sa présence à New York ; de ce fait, le passé du père était aussi transmis au lecteur. Ni son nom, ni celui de sa femme – la mère de Ka – n'étaient mentionnés. Les deux nouvelles qui suivent paraissent n'avoir aucun rapport avec cette première nouvelle¹. La quatrième en revanche « semble » revenir sur les personnages de « The Book of the Dead ». Ka, cette fois-ci n'est pas nommée, mais le lecteur apprend qu'elle est artiste (D.B., 69). Il pourrait s'agir de n'importe quel autre personnage cependant. Les trois membres de la famille se rendent en voiture à la messe. Pendant le trajet la fille demande à sa mère, qui, dans cette nouvelle-là porte un nom – Anne – de raconter un miracle. Le texte, en focalisation interne dit ceci :

A long time ago, more than thirty years ago, in Haiti, your father worked in a prison, where he hurt many people. Now look at him. Look how calm he is. Look how patient he is. Look how he just drove forty miles, to your apartment in Westchester, to pick you up for Christmas Eve Mass. That was the miracle Anne wanted to share with her daughter on this Christmas Eve night, the simple miracle of her husband's transformation, but of course she couldn't, at least not yet, so instead she told of another kind of miracle. (D.B., 72-73)

Ce « miracle » n'est révélé qu'au lecteur. La mère, par ailleurs, propose une stratégie de vie qui consiste à révéler « plus tard » et dans le même temps à laisser la trace du miracle en en racontant un autre. En cela, elle transmet une

¹ Le lecteur ne comprend que très tardivement que le père de Ka est directement ou indirectement le lien entre toutes les nouvelles.

histoire « marginale » qui déplace l'histoire vraie tout en lui donnant un sens métatextuel.

Au cours de la messe, la jeune fille croit reconnaître dans l'assemblée un congénère appelé Emmanuel Constant, recherché par voie d'affiches dans la communauté haïtienne de New York pour avoir perpétré des crimes monstrueux en Haïti qui ressemblent fort à ceux perpétrés par son propre père. Elle ignore cela, contrairement au lecteur :

“She thinks she sees Emmanuel Constant over there”, her husband calmly replied.

It was his turn to point out the man her daughter had been aiming her finger at for a while now. From her limited view of the man's profile, Anne could tell he was relatively tall [...]. All this was consistent with a picture a community group had printed on the WANTED FOR CRIMES AGAINST THE HAITIAN PEOPLE flyers, which had been stapled to lampposts all along Nostrand Avenue a month before. Beneath the photograph of Constant had been a shorthand list of the crimes of which he had been accused – “torture, rape, murder of 5,000 people” – all apparently committed when he ran a militia ironically called Front for the Advancement and Progress of Haiti. [...] After a while, the letters and numbers started disappearing so that the word rape became ape and 5 vanished from 5,000, leaving a trio of zeros as the number of Constant's casualties. The demonic-looking horns that passersby had added to Constant's head and the Creole curses they'd scribbled on the

flyers were nearly gone too, turning it into a fragmented collage with as many additions as erasures. (D.B., 78-79)

Le texte nous révèle aussi plus tard, qu'il y a trente années d'écart entre les crimes de Constant et les crimes perpétrés par le mari d'Anne, ce qui permet au lecteur de comprendre que Constant n'est pas le père de la jeune fille. Le lecteur doit faire face à un double processus : dans un premier temps, une superposition entre l'histoire du père et celle de Constant, c'est-à-dire qu'il s'agit-là d'un brouillage des pistes diégétique. Dans un deuxième temps, la reconnaissance tardive que Constant et le père sont deux individus différents mais qu'ils sont l'un et l'autre des images dupliquées du même phénomène à la fois humain social et historique. Il en ressort une vision kaléidoscopique de l'histoire qui est racontée, qui oscille entre le miracle (c'est-à-dire, le père, la mère, l'enfant à la messe un soir de Noël) et l'horreur (le père et Constant présents dans la même église ce soir-là). Ce qui se produit est un autre brouillage des pistes : il n'y a plus de frontière entre le beau et le laid, entre le bien et le mal, entre l'histoire d'un miracle et l'histoire d'horreur.

De manière intra-diégétique, il se produit sensiblement le même phénomène. L'affiche qui se délite au fur et à mesure du temps, effaçant le nombre des crimes au point de les annuler et gommant les cornes de constant ainsi que les insultes créoles, finit par ressembler à un objet d'art. Là aussi, il n'y a plus de frontière entre le beau et le laid : reste un « collage fragmenté fait d'autant d'ajouts que d'effacements ».

Le problème reste celui de la mémoire qui est inscrite dans l'espace diégétique mais qui échappe à la jeune fille, ce qui l'empêche de percevoir l'objet d'art ou cette vision kaléidoscopique. Ainsi, à la fin du roman, Anne qui

vient d'avoir sa fille au téléphone et à qui l'histoire du père vient d'être révélée, a cette réflexion :

She had hoped to close the call by saying something tender and affectionate to her daughter, something like, "you are mine and I love you". Or maybe she would reach for a now useless cliché, one she had been reciting to herself all these years, that atonement, reparation, was possible and available for everyone. Or maybe she would think of some unrelated anecdote, a parable, another miracle story, or even some pleasantry, a joke. Anything to keep them both talking. But her daughter was already gone, lost, accidentally or purposely, in the hum of the dial tone. (D.B., 242)

Ainsi, la fiction qui a été racontée à l'enfant – une parabole ? Une histoire de miracle ? Une anecdote ? Une plaisanterie ? – rompt les liens entre la mère et l'enfant, c'est-à-dire aussi entre le passé immédiat et le présent. L'enfant est perdue (« lost »). La marge a reproduit de la marge. Le lieu physique de la marge a subi un déplacement (depuis Haïti jusqu'à New York) et l'espace mémoriel recréé dans ce déplacement a fabriqué une autre marge traumatique. L'illusion a été de courte durée. Le miracle finalement n'a pas lieu. Il n'y a plus de dialogue possible. L'enfant doit apprendre seule à vivre avec ce trauma.

Les thèmes de la désillusion et de la solitude sont ce qu'il y a de commun avec les deux autres romans que nous avons choisi d'explorer pour ce qui concerne les lieux de la marge.

Ainsi, dans *Love*, dans un passage que nous avons déjà cité auparavant, Heed et Christine, l'une ayant été la toute jeune femme de Cosey et l'autre, sa petite fille, ont ce dialogue cathartique à la fin du roman, qui retrace ce que l'on pourrait appeler « la parabole de la reproduction de la marge » :

[...] well, it's like we started out being sold, got free of it, then sold ourselves to the highest bidder.

- Who do you mean « we »? Black people? Women? You mean me and you?

- I don't know what I mean (*Love*, 214).

Elles énoncent sans toutefois le savoir (« I don't know what I mean »), une désillusion organisée autour d'un double cercle vicieux et d'un double traumatisme : celui d'être noire *et* femme. La soudaine réflexion sur ce lieu utopique imaginé par Bill Cosey et sur l'héritage duquel elles s'entre-déchirent (le désir ontologique de la possession d'un lieu, tel qu'il est magnifiquement exprimé dans *The Bluest Eye*, est de nouveau entrevu) pose le problème de la femme noire. Femmes et/ou noires, elles ont pu être achetées (Heed à onze ans par Cosey, Christine, plus tard, dans une maison close). En tant que noires, elles ont pu s'affranchir de leur passé (précisément grâce au lieu utopique proposé par Cosey) et en tant que femmes et/ou noires, elles se sont vendues au meilleur offrant, c'est-à-dire en l'occurrence, à leurs propres frayeurs, à leurs propres concupiscences, à leurs propres désarrois, pour *posséder* ce lieu.

Elles disent en réalité ceci : et si nous n'avions rien inventé du tout ? Et si nous n'avions fait que re-parcourir le chemin initial qui aurait consisté à nous vendre encore et toujours, plutôt que d'acheter notre liberté par le

truchement de ce lieu utopique ? Ici, encore, prévaut le sentiment de la réitération de schémas ancestraux. Au creux de ce sentiment, se trouve la trace mémorielle, inconsciente du trauma.

Avec le roman de Kincaid, c'est le thème de la solitude voir même du solipsisme qui est davantage souligné. Lucy tonitruue haut et fort tout au long du roman, qu'elle s'est débarrassée de ses entraves à New York : ce lieu qui pour elle est un lieu d'émancipation lui permet d'aller jusqu'aux confins de son être. Elle clame qu'elle n'éprouve ni regret, ni pardon, ni culpabilité et qu'elle peut exister sans le regard dévastateur de l'autre – le/les Blancs – et même sans le regard vampirique de sa mère. Cependant, à la toute fin du roman, elle commence son journal intime, soi-disant débarrassée de toutes les contingences immatérielles du passé en disant : « I wish I could love someone so much that I would die from it. And then as I looked at this sentence a great wave of shame came over me and I wept over and wept so much that the tears fell on the page and caused all the words to become one great big blur » (L., 164).

Ce sont très exactement les derniers mots de ce roman qui révèlent en réalité une solitude ontologique profonde : celle qui consiste à ne pas pouvoir aimer l'autre, à ne pas être aimé de l'autre, mais aussi et surtout, à ne pas s'aimer soi-même. Et comment faire pour atteindre une forme de bien-être lorsque le sentiment le plus profond qui obscurcit ce message par les larmes (« the world become a great big blur ») est la honte. La honte ici propose très vraisemblablement une lecture traumatique très ancienne et éminemment inconsciente de la relation à autrui, mais aussi de la relation à soi, si l'on se réfère à un passage de *L'Être et le néant* de J.-P. Sartre :

La honte est, par nature, *reconnaissance*. Je reconnais que je *suis* comme autrui me voit. [...] Ainsi la honte est honte de *soi devant autrui* ; ces deux structures sont inséparables. Mais du même coup, j'ai besoin d'autrui pour saisir à plein toutes les structures de mon être, le Pour-soi renvoie au Pour-autrui. (266-267)

La honte que Lucy éprouve pourrait donc être un sentiment légué dans son système éducatif par la mère et qui constituerait son Pour-soi en même temps que celui de sa mère, ce qui est évoqué dans une lettre qu'elle écrit à sa mère : « In the letter I asked my mother how she could have married a man who would die and leave her in debt even for his own burial. I pointed out the ways she had betrayed herself. I said I believed she had betrayed me also... » (L., 127).

Dans ce passage, Lucy met en évidence le système individuel de la mère constitué d'auto-trahison qui débouche sur une dépossession totale, et, de fait, un sentiment de honte qui est constitutif de ces deux principes. Elle met aussi en évidence que cette honte-là a voulu être transmise (« she had betrayed me also ») ce que Lucy refuse en toute conscience.

Ce dont ce personnage ne parle pas en revanche, qui est cependant transmis et qu'elle finit par éprouver dans les dernières lignes du roman, c'est une honte léguée par un autre système. C'est un système bien plus ancestral, en relation avec les traumatismes résiduels de l'esclavage, et que l'on peut envisager comme la honte En-soi et qui se traduit principalement par la honte de soi, une honte que la mère aurait aussi et bien entendu transmise puisqu'elle en serait la dépositaire.

La marginalité de ces personnages particuliers, qui ont fait des choix de mouvement divers par rapport à des univers normés, pose le problème du legs ou de l'héritage auxquels ils se trouvent plus brutalement confrontés, précisément parce qu'ils évoluent « ailleurs ». Cet ailleurs-là est d'abord une « topologie de l'autrui », qui renvoie comme le fait Lucy à la relation première, la relation à la mère. Il paraît judicieux d'aborder le deuxième axe évoqué dans l'introduction, et que nous intitulons : la mère en tant que transmission d'un centre et d'une marge.

CHAPITRE II

LA MERE EN TANT QUE TRANSMISSION DE LA MARGE

Nous avons déjà traité de la mère dans la première partie, chapitre I. Il nous faut y revenir pour saisir en quoi elle est le véhicule d'une transmission de la marge. Pour aborder ce deuxième axe de réflexion centré sur la relation à la mère, nous allons nous pencher plus précisément sur trois autres romans : *Sula* de T. Morrison, *Annie John* de J. Kincaid, et *Breath, Eyes, Memory* d'E. Danticat.

La thèse première est que l'ultime frontière des effets de la marginalisation, c'est le moi. L'évidence première est que dans toute la littérature noire, qu'elle soit issue des Etats-Unis ou de la Caraïbe anglophone ou francophone, le moi a subi une éradication fondamentale de l'être. Dans la mesure où les pères ont été souvent absents pour des raisons liées à la fois à l'histoire de l'esclavage, puis aux conséquences socio-économico-psychologiques de cette condition première et enfin à la différenciation des fonctions paternelles et maternelles la mère est bien souvent celle qui transmet la plupart des messages : ceux qui participent de la construction de l'être et ceux qui participent de sa destruction. La mère est donc aussi celle qui transmet les messages de ce que l'on pourrait appeler la « marginalisation induite », et qui participe de ce fait à cette éradication fondamentale de l'être.

Dans *Lucy*, de Kincaid, le personnage éponyme avoue : « My past was my mother » (L., 90) elle poursuit en disant : « I was not like my mother, I was my mother. ». Et en se remémorant les sempiternelles phrases de sa mère, elle conclut en citant sa propre mère : « You can run away, but you cannot escape the fact that I am your mother, my blood runs in you, I carried you for nine months. » How else was I able to take such a statement but as a sentence for life in prison whose bars were stronger than any iron imaginable? » (L., 90).

Ce faisant, elle décrit les relations à la mère comme étant des relations capteur/capté, structure que l'on retrouve dans la majorité des romans écrits par des femmes afro-caribéennes ou afro-américaines. Cette structure n'est cependant pas particulière aux femmes afro-caribéennes et américaines, mais elle se trouve décuplée par les histoires traumatiques liées à l'esclavage. Comme le signale Ellen Handler Spitz, cette structure fait référence au mythe de Déméter et de Perséphone. En effet, Déméter, déesse de la fertilité et des moissons, a eu une fille, Perséphone, le fruit de ses amours avec Zeus. La relation mère-fille qu'elles entretiennent est brutalement interrompue par l'évènement suivant : un jour qu'elle se promène, Perséphone cueille un narcisse, la terre s'entrouvre à cet endroit-là et Hadès, le frère de Zeus, l'enlève. Déméter part à sa recherche, finit par comprendre le complot ourdi par Zeus et Hadès et décide de ne plus s'occuper des moissons. Ce moyen de pression lui permet d'obtenir de la part de Zeus, la sortie de Perséphone des Enfers pour une durée d'environ six mois par an où toutes deux peuvent s'occuper des moissons. Au terme de cette durée, Perséphone redescend aux Enfers auprès d'Hadès, son époux.

Un autre élément du mythe mérite d'être souligné. Cette réconciliation finale entre Déméter/Perséphone/Zeus, se fait par l'entremise de Rhéa, la mère de Déméter et donc la grand-mère de Perséphone. C'est en effet Rhéa,

qui implore sa fille de pardonner à Zeus et de retourner vers lui. Dans le mythe, Rhéa est donc une présence cruciale, dans le sens où elle représente la fertilité de la génération précédente. Il s'agit bien d'une filiation matrilineaire (grand-mère/mère/fille) et non pas simplement d'un jeu œdipien mère/fille, comme cela a souvent été analysé. Ainsi que le rappelle Ellen Handler Spitz : « [...] powerful matriarchal lineage - an axis of intergenerational gendered bond - a line that may, in fact, be read as the spine of the story. [...] It is a line moreover, that may easily escape those focused only on an oedipal reading. » (414)

Ce mythe fondateur constitue un intertexte essentiel pour les romans dont il est question ici. On peut déjà dégager au moins une différence majeure entre ce mythe et les récits étudiés dans ce corpus : Déméter et Perséphone sont engagées dans une relation triadique avec le monde masculin (Zeus ou Hadès) même si cela peut se faire de manière implicite. Pour la majeure partie des récits qui nous préoccupent, la mère et la fille entretiennent des relations en binôme où le père et/ou le monde masculin sont singulièrement évanescents. De manière évidente, cette relation presque essentiellement binaire renforce le mythe, pour ce qui concerne la relation exclusive que la mère peut entretenir avec la fille, et inversement. Du coup, elle redéfinit aussi la relation que la fille entretient avec la mère : de complice de la douleur de séparation, elle devient combattante de la structure qui l'enferme : la prison dont parle Lucy, citée plus haut. De fait, la relation mère/fille devient non plus un centre attractif, mais un danger potentiel qui fabrique une marge, dont il faut chercher à s'extraire.

La deuxième différence, qui est de taille et qui transforme le mythe de manière drastique, c'est le passé traumatique laissé par l'esclavage : les viols, les séparations, les violences, l'impossibilité, contrairement à Déméter, de

retrouver son enfant. Nous avons tous en tête le roman de T. Morrison *Beloved* qui est probablement la version la plus symptomatique et la plus tragique du mythe Déméter/Perséphone, mais cet exemple, si extrême soit-il, n'est pas unique. Stéphanie A. Demetrakopoulos dans ses recherches sur ce thème-là, parle des liens maternels comme étant des « dévoreurs des processus d'individualisation des femmes ». Voici ce qu'elle affirme en parlant de *Beloved* :

Toni Morrison's *Beloved* is the first book-length work to examine the dangers of mothering to individuation of the mother herself. Parallel to the theme of the devouring nature of maternal bonds, and merging with it, are Morrison's explorations of a matriarchal world turned in on itself and the pathology inherent in such female fortresses. (52)

La mère dévorée, tournée sur elle-même, dont les processus « maternants » naturels ont été détruits, devient pathologiquement (traumatiquement, pour reprendre les termes de Vickroy cités plus haut) cette forteresse dévorante. C'est ce que nous montrent les trois romans que nous choisissons d'explorer gardant à l'esprit toutefois que ces trois exemples ne sont pas exclusifs.

Ainsi, dans *Breath, Eyes, Memory* d'E. Danticat, Martine, la mère de Sophie, subit-elle un viol lorsqu'elle était adolescente. Sa propre mère « testait » régulièrement ses deux filles, pour vérifier qu'elles restaient vierges à mesure qu'elles grandissaient. Le fait d'être violée, en dehors du traumatisme évident qu'un tel acte peut provoquer, déclenche de manière concomitante, une césure psychologique brutale avec la mère : les tests doivent cesser, l'enfant doit partir :

My grandmother sent her to a rich mulatto family in Croix-des-Rosets to do any work she could for free room and board, as a restavèk. Even though my mother was pregnant and half insane, the family took her in anyway because my grandmother had cooked and cleaned in their house for years, before she married my grandfather. (B.E.M., 139)

Martine – qui est la mère de la narratrice – subit donc un triple traumatisme : le viol, la rupture avec la mère et le retour à une condition d’esclave puisqu’elle doit travailler pour des mulâtres sans percevoir de salaire. C’est la mère qui est responsable directement des deux derniers traumatismes, mais ces décisions découlent directement du premier : le viol, en effet, supprime la fonction maternelle, puisque la mère n’a plus besoin de tester sa fille. Erich Neuman dans un essai intitulé « The Great Mother », utilise l’image du « vagina dentata » pour parler de la mère dévorante. Toni Morrison quant à elle parle du « matériau de fer » (iron materia, Stepto, 477) lorsqu’elle s’exprime sur Sethe, le personnage principal de *Beloved*¹. Ces deux images sont tout-à-fait appropriées pour illustrer l’exemple de Martine et de sa mère. Ce qui est aussi extrêmement révélateur, en ce qui concerne le mythe sous-jacent de Déméter/Perséphone, c’est la présence comme « à la marge » de la grand-mère, qui permet pour ainsi dire la faisabilité de la sanction imposée par la mère : si la grand-mère n’avait pas travaillé pour ces mulâtres-là, ils n’auraient pas accepté de prendre une jeune fille dans cette condition.

Mais le roman a pour narrateur la fille née de ce viol : Sophie. Quatre ans après sa naissance, sa mère émigre aux Etats-Unis en la confiant à sa

¹ From : Robert, B. Stepto. « Intimate Things in Place : A Conversation with Toni Morrison » *Mass. Review*. 18 (1977), p. 473-489.

propre mère et à sa sœur. Sophie est donc élevée par sa tante Atie et sa grand-mère. Au bout de quelques années, sa mère la réclame. Envoyée aux Etats-Unis (autre déplacement géographique symptomatique), Sophie découvre une mère recroquevillée sur son passé, réveillée la nuit par le cauchemar sans cesse réitéré de son viol, même si elle semble avoir trouvé quelque équilibre auprès d'un compagnon. Nous avons déjà évoqué le parcours de Sophie qui n'a d'autre solution que de se violer elle-même avec un pilon pour ne plus être broyée par la mère et fuir avec l'homme qu'elle aime. Ce qu'elle explique plus tard en disant : « I had spend two days in the hospital in Providence and four weeks with stitches between my legs. Joseph could never understand why I had done something so horrible to myself. I could not explain to him that it was like breaking manacles, an act of freedom » (B.E.M., 130).

Sophie s'automutile pour échapper au cercle vicieux matrilineaire (« vagina dentata » ou « iron materia »). Il est tout-à-fait intéressant de noter que le personnage de J. Kincaid utilise une métaphore similaire pour parler de la relation mère/fille puisqu'elle parle de prison dont les barreaux sont plus solides que n'importe quel métal imaginable (L., 90). Sur les neufs romans du corpus, Sophie est la seule protagoniste qui enfante (d'une petite fille) et qui donc peut reproduire un cycle de fertilité : comme si ce test maternel, avec toute la barbarie qui l'accompagne avant, pendant, et après, était en soi un geste de survie.

Il y a toutefois au moins trois éléments qui relient *Annie John*, *Breath, Eyes, Memory* et *Sula* entre eux, puis entre eux et le mythe de Déméter, et le lien soi-disant indestructible entre la mère et la fille. C'est d'abord la trace du ou des traumatismes qui intervient au moment de la puberté et la présence plus ou moins accentuée de la grand-mère qui vient renforcer ce statut dévorant en même temps que marginalisant de la mère. En effet, Martine, au moment où

elle teste Sophie pour la dernière fois, lui raconte l'histoire des Marassas, qui étaient deux amants inséparables :

They were the same person, duplicated in two. They looked the same, talked the same, walked the same [...]. The love between a mother and daughter is deeper than the sea [...] you and I could be like Marassas. You are giving up a lifetime with me. Do you understand? "There are secrets you cannot keep." My mother said after the test. (B.E.M., 84-85)

Ce passage est l'ultime indice qui permet à Sophie de briser sa cage et aussi de rompre ce lien qui l'enferme et la marginalise. En effet, Martine raconte cette histoire à sa fille au moment où elle pressent qu'elle a probablement une aventure avec un garçon. Ce qu'elle exprime, c'est qu'il lui faut garder un pouvoir total, exubérant, sur sa fille, ou en tous cas, qu'il est impérieux que sa fille le comprenne. Il s'agit là d'un processus de néantification de l'enfant, qui est certes sous-jacent au mythe de Déméter/Perséphone, mais qui est ici doublé d'une lecture traumatique esclavagiste. Au moment où la mère parle, elle a une ceinture à la main – pour éventuellement frapper l'enfant – elle va ensuite la tester, geste à la fois violent et humiliant. Ce processus d'assujettissement ne peut provoquer que deux types de réaction : l'acceptation servile ou le départ.

Sophie, contrairement à sa tante Atie restée en Haïti auprès de sa propre mère, choisit le départ. Sa seule façon de l'entrevoir, c'est de se faire une violence encore plus grande en s'automutilant pour échapper à la violence totalitaire de la mère. La mère n'a d'autre choix que de la chasser de chez elle. Sophie provoque en réalité une double violence sur elle-même : le simulacre d'acte sexuel douloureux et la sanction maternelle en forme de rupture. Le

type de mère auquel elle est confrontée en terme de « vagina dentata », qui est probablement la plus extrême dans tout ce corpus, l'oblige à trouver une stratégie de survie paradoxale. Il est obligatoire pour elle de s'affranchir du joug maternel, mais cela se fait par l'intermédiaire de stigmates physiques et psychologiques – autre réitération de schémas ancestraux. D'une certaine manière, c'est ce que fait Annie : au moment de la puberté, l'amour total et fusionnel qui l'avait liée à sa mère se craquelle. Il est remplacé petit à petit par le mépris, la duplicité, l'éloignement, jusqu'au jour où Annie peut enfin exprimer le sentiment ambivalent qui l'anime, après une ultime altercation avec sa mère: « At that moment, I missed my mother more than I had ever imagined possible and wanted only to live somewhere quiet and beautiful with her alone, but also at that moment I wanted only to see her lying dead, all withered and in a coffin at my feet » (A.J., 106).

Le désir de tuer la mère n'a d'égal que le désir de la mère d'engloutir l'enfant dans son propre système et de lui enlever toute possibilité d'autonomie. On peut voir se reproduire ce système dans la quasi-majorité des romans du corpus. Les personnages qui font exception à la règle sont les héroïnes orphelines, qui trouvent sur leur parcours des figures maternelles de substitution qui les asservissent, mais dont il est plus aisé de s'affranchir, précisément parce qu'elles ne sont pas les mères. Cela dit, dans ce cas précis, ce n'est pas la mère qui s'effondre et qui manque de mourir, c'est l'enfant, Annie, qui tombe malade pendant trois mois ! Ainsi le désir mortifère exprimé par la fille se retourne-t-il contre elle. Là encore, c'est la grand-mère qui apparaît comme par enchantement, qui reste avec Annie jour et nuit, mange dans sa chambre, dort avec elle, et finalement, lui permet de retrouver un double non-dévorant :

Sometimes at night, when I would feel that I was all locked-up in the warm falling soot and could not find my way out, Ma Chess would come into my bed with me and stay until I was myself - whatever that had come to be by then - again. I would lie on my side, curled up like a little comma, and Ma Chess would lie next to me, curled up like a bigger coma, into which I fit.

(A.J., 125-126)

C'est bien Ma chess, la grand-mère, qui la fait sortir de ce qu'elle appelle ce trou noir de *suie* chaude et enveloppante (qui est en soi une descente aux Enfers) en la protégeant avec son propre corps et en lui permettant de redevenir elle-même. Et lorsque Annie sort de cette longue maladie, elle est évidemment transformée à jamais : la décision est prise rapidement de partir de l'île définitivement. On retrouve ici le lien avec l'utopie et les topologies autres qui permettent le mouvement et la survie. Ce moment cathartique l'amène à prendre une autre décision, qui l'éloigne encore davantage de sa mère : « I plan not only never to marry an old man, but certainly never to marry at all » (A.J., 132).

Si le processus de libération de la matrice dévorante est passé par l'automutilation dans le cas de Sophie, il passe donc par le choix de la diaspora et du célibat pour Annie. Ces récupérations du « moi », si elles ont pour conséquence des violences faites aux autres, impliquent avant tout des violences faites à soi-même. Le poids matriciel ou matrilineaire impose donc une forme d'auto violence pour pouvoir simplement exister et sortir de la marge imposée par la mère. Dans le roman de Toni Morrison, *Sula*, on retrouve ce réseau de violences, mais il est diffracté, imbriqué, partagé, réinterprété sur/par plusieurs personnages féminins. La grand-mère, Eva,

s'automutile pour faire vivre sa famille et sortir de la marginalisation dans laquelle sa situation de femme noire, abandonnée par le père de ses trois enfants la plonge à l'orée du XX^e siècle dans le sud des Etats-Unis. Eva, par ailleurs, tue son fils devenu toxicomane et règne en maître sur la microsociété qui dépend d'elle financièrement. Hannah, sa fille, s'adonne joyeusement aux plaisirs de la chair en prenant soin de ne jamais s'attacher à aucun homme. Elle meurt brûlée sous le regard « intéressé » de sa propre fille Sula. Sula, quant à elle, émigre, puis revient dans cette petite communauté, s'érige en paria, couche avec le mari de sa meilleure amie, fait placer sa grand-mère dans un centre pour personnes âgées, détourne l'argent de la pension et devient l'agent du délitement de toute cette petite communauté qui finit quasiment par se désintégrer peu de temps après son décès.

Elle pratique la politique de la terre brûlée et détruit pied à pied tout ce qui avait été construit avant elle par toute une lignée matriarcale qui avait œuvré peu ou prou pour un concept convaincant de fertilité. Sula représente ainsi la limite extrême de ce que produisent ces fameuses mères dévorantes : elle constitue en fait une exacerbation du moi qui ne peut que faire éclater les structures sociales. Ainsi, pour reprendre les termes d'Axel Nissen dans son essai sur Sula¹ : « One lesson the novel teaches very clearly is that the self is not enough » (Nissen, 275). Ce que Nel, la meilleure amie de Sula comprend à la toute fin du roman : le fait qu'en réalité, l'amitié qu'elles avaient développé toutes les deux avait été l'unique centre de leur vie marginale :

“All that time, all that time, I thought I was missing Jude.” And the loss pressed down on her chest and came up into her throat. “We was girls together”, she said as though explaining

¹ Axel, Nissen. “Form Matters : Toni Morrison's *Sula* and the Ethics of Narrative”. *Contemporary Literature*. vol. 40, n° 2, University of Wisconsin Press (1999), pp 263-285.

something. "Oh Lord, Sula," she cried, "girl, girl, girlgirlgirl." It was a fine cry – loud and long – but it had no bottom and it had no top, just circles and circles of sorrow. (S., 174)

Nel comprend dans ce passage qu'elle n'a fait que reproduire un cercle vicieux (« circles and circles of sorrow »). Elle comprend aussi que Sula avait été la seule à lui offrir une vraie stratégie de vie malgré ses outrances et ses violences. Le principe de l'amitié indéfectible entre femmes est en effet extrêmement mis à mal par ces mères trop seules, trop indépendantes, trop puissantes. Sur les neuf romans du corpus, et si l'on excepte les deux romans où les mères sont décédées peu de temps après la naissance de leur enfant, aucune mère ne possède d'amie proche ou de confidente. Il n'y est en tous cas pas fait allusion dans la narration. Cette structure donne à voir, d'une part, que cette puissance matriarcale s'exerce seule et n'est pas entretenue par un débat avec autrui. D'autre part, l'exigence ainsi transmise sur la/les fille(s) définit un étai (« vagina dentata ») ou une prison (« iron materia ») qui exige des stratégies de violences telles pour s'en débarrasser, que la norme en est l'automutilation. En dernier lieu, ce que cela dit, c'est que ce legs des mères n'engendre pas la fécondité : la plupart des filles de ces mères-là, dans les romans cités, décident de ne pas enfanter. Bizarrement, on retrouve le symptôme dans le mythe de Déméter/Perséphone ou de son équivalent romain, Cérès/Proserpine. Il n'est nulle part fait référence à la descendance de Perséphone ou à celle de Proserpine. En cela, on pourrait avancer l'hypothèse selon laquelle ce mythe fondateur sur la fécondité et les douleurs liées à la maternité renvoie en réalité à un constat de stérilité. La lecture palimpsestique du mythe dans les œuvres explorées ici, n'est pas simplement constitué par les ressemblances étonnantes, mais davantage par les différences significatives. On le sait, Perséphone est enlevée par Hadès, Proserpine par

Pluton, et Déméter, ou Cérès, ne font que subir, au même titre que leurs filles respectives, une violence décidée par le monde masculin.

Dans le cas des romans cités ici, les mères subissent une violence masculine sur laquelle il n'y a finalement que peu de glose. La violence subie est avant tout une violence historique, non dite, non explicitée, traumatiquement exprimée. Comme cela a été dit plus haut, la violence masculine en tant que telle est placée à la marge de la relation mère-fille. La mère est à la fois Déméter et Zeus ; elle est à la fois Déméter et Hadès, mais elle fabrique surtout un autre « genre » qu'il nous appartiendra de définir ultérieurement.

Ce que cette polyphonie nous permet de percevoir, c'est que par le truchement de cet élément matriciel qu'est Eva, la grand-mère, qui joue le rôle de « Dea in Machina » tout au long du roman et à qui Nel vient rendre visite juste avant de percevoir cette révélation, que le moi n'est pas tout. Le moi n'est pas suffisant. Le moi seul se marginalise et marginalise les autres. La structure des mères « vagina dentata » porte en puissance ces effets de marginalisation. Cela veut dire aussi que les mythes fondateurs occidentaux sont métamorphosés ou sont en tous cas « créolisés », par cette marge-là. Suzan L. Blake dans un article intitulé « Ritual and Rationalization »¹, évalue à sa manière sur ce que produisent les mythes dans ces récits-là :

Myths and folklore do not have compatible meanings. [The correlation to universal Western myth] transforms acceptance of blackness as identity into acceptance of blackness as limitation. It substitutes the white culture's definition of blackness for the self definition of folklore. (Blake, 125)

¹ Suzan L. Blake, « Ritual and Rationalization: Black Folklore in the Works of Ralph Ellison » *PMLA*, 94 (1979), p. 123-126.

Il semble en réalité, d'après ce que le mythe de Déméter/Perséphone insuffle aux personnages de ces romans-là, que le mythe ne cesse d'évoluer. Le mythe continue d'opérer – nous en voulons pour preuve l'absence de descendance de Perséphone qui trouve son image dans le miroir que représente les personnages du corpus – mais il est revivifié par les traces du vécu spécifique – ce que nous appelons une « créolisation du mythe ». C'est-à-dire que le mythe s'intensifie du vécu quand il est confronté au folklore. Il s'agit-là d'une répétition incrémentale, comme dirait Coleridge : on répète, et on ajoute. Ce que le mythe répète, c'est la relation mère/fille ; ce qu'il ajoute, c'est que la mère porte des « traumas » qui ne sont pas ceux de Déméter. La mère noire n'a en effet aucun pouvoir d'arrêter les moissons ; elle n'a aucun moyen de pression sur l'homme qu'il soit noir ou blanc ; elle n'a aucun moyen d'infléchir l'histoire : elle n'a que son corps et celui de sa fille... ce que prouvent Eva dans *Sula*, Martine dans *Breath, Eyes, Memory*, et la mère de Annie dans *Annie John*. Il s'agit déjà du thème de la dépossession totale où le seul refuge est le corps. La négociation entre l'histoire, le folklore et les mythes et vivifiante. L'hybridation qui en découle propose en définitive des mutations en devenir comme le souligne Claudine Raynaud dans son ouvrage intitulé *Toni Morrison* :

La référence aux mythes grecs (Œdipe, Ulysse pour le *Chant de Salomon*, Déméter et Perséphone pour *Beloved*) est modulée par « la noirceur de la noirceur », l'essence de l'expérience afro-américaine : ce qui fait problème et crée le mystère. Les liens aux mythes africains n'autorisent pas une lecture afro-centriste univoque. [...] L'hybridation est de mise. Le dialogue entre les cultures et les métaphores qu'il implique font de cette écriture le

lieu du questionnement du mythe, l'espace actif de son dépoussiérage, la trame de son devenir. (41)

Ce que définissent ces trois femmes dont nous venons de parler sont des postures à la périphérie de la marge. Ceci veut dire que dans une certaine mesure, il y a « sortie » de la marge. Sula opte pour une démarche de paria, Sophie opte pour une démarche tressélaire de rassemblement des morceaux dans la douleur acceptée, et quant à Annie il s'agit d'une démarche narcissique extrême, ce que Vickroy appelle « le narcissisme positif ». Les trois auteures livrent des personnages féminins solitaires et radicaux. Etre à la périphérie de la mère, c'est se constituer en tant que marge par rapport à la marge pour faire exister le moi. Ce que ces jeunes femmes fabriquent en réalité ce sont de nouveaux mythes mâtinés des anciens. De fait, la situation que crée l'histoire liée à l'esclavage transatlantique est nouvelle. Les femmes et les hommes (qu'ils soient noirs ou blancs) qui s'y trouvent impliqués et/ou broyés en deviennent aussi des femmes et des hommes nouveaux qui doivent revisiter les mythes et les transformer à partir de leurs histoires « vraies ». Pour citer à nouveau Claudine Raynaud qui cite Mircea Eliade : « le mythe est une histoire vraie » (T.M., 40). Et contrairement à ce que peut en dire Suzan L. Blake, finalement, le mythe et le folklore peuvent être compatibles, en cela que l'un peut être dépoussiéré par l'autre et que l'autre en se faisant écho de l'un le ravive, si ce n'est le sublime, comme l'exprime encore Claudine Raynaud :

Les emprunts à l'Odyssée au mythe d'Edipe, à la bible, à l'Afrique, s'entrelacent comme autant de modulations distancées où chaque rappel vaut autant que l'élément qui s'y ajoute, l'écart autant que l'écho. Loin d'être réductible à une correspondance terme à terme, la texture du récit naît de ces recoupements,

reprises, découpages et détournements. Le lecteur idéal doit n'avoir recours qu'à son imagination. (T.M., 45)

Le lecteur idéal a recours à son imagination. Le personnage idéal – mythique – avance avec la réalité produite autour de lui, mais doit aussi « imaginer » sa survie. Ce que découvrent ces trois personnages féminins encore une fois, c'est que le *moi* n'est pas suffisant. Que faire alors de la relation à l'autre lorsque le moi se redéfinit en prenant en compte l'histoire, le folklore, et les mythes, ou que faire, en définitive, de ce moi exacerbé qui, au demeurant a été transmis par les mères ?

CHAPITRE III

MARGES ET PERIPHERIES

Dans cette dernière partie, nous allons explorer les trois derniers romans de notre corpus : *The Autobiography of My Mother* de Jamaica Kincaid, *The Farming of Bones* d'Edwidge Danticat et *Tar Baby* de Toni Morrison. Nous venons de voir que pour ces personnages féminins, la relation à la mère est un lieu névralgique où les traumatismes se répètent et se décuplent. Nous avons vu aussi que de ce fait-là, ces personnages évoluent dans un lieu qui n'est ni au centre, ni à la périphérie, ni à la marge, mais à la périphérie de la marge : elles sont atypiques, mais elles ont une existence que l'on pourrait qualifier de paradigmatique et peuvent, en cela, constituer des mythes et l'on peut raisonnablement se demander ce qui se « trame » dans la relation qu'elles entretiennent aux autres.

La dynamique de la relation à l'autre suppose un regard qui invite à se construire soi tout en absorbant l'autre, pour reprendre les termes de J.-P. Sartre :

Autrui en tant que regard n'est que cela – ma transcendance transcendée. [...] Si je peux faire d'autrui un objet qui appartienne à mon monde, alors je peux le transcender : ainsi, le

projet qui consiste à me construire est fondamentalement un projet qui consiste à absorber l'autre. (Sartre, 309-310)

C'est une dynamique positive où l'autre est reconnu, transcendé, puis absorbé dans « ma » propre transcendance. La difficulté dans cette dynamique, c'est précisément la définition de l'autre et sa reconnaissance ou sa non-reconnaissance comme le souligne Cynthia A. Davis¹ :

The crime of the racist society is not only the theft of black reality; it is the substitution of dead, external classifications for free self-definition. A society based entirely on the Look, on the absolute reification of the Other, reifies itself. If blacks are defined as slaves, whites are defined as masters; the third is not a person at all, only an abstraction. There is finally a Look with no one behind it, because the freedom to define the self is denied.

(328)

Le problème, c'est que la personne noire n'est pas une personne, elle reste un objet. Cet objet ne doit non pas se redéfinir mais se *définir* d'abord en tant que personne, puis en tant que personne noire, ce que les auteurs afro-américains et afro-caribéens tentent de faire en partie depuis près de deux siècles. Ainsi, dans le regard de l'autre, l'image se complique et se traumatise de la négritude. Et dans les regards interethniques, l'image n'en est que davantage triturée – nous venons de le voir dans le regard posé entre la mère et la fille.

¹ Cynthia A. Davis : « Self, Society and Myth in Toni Morrison's Fiction » *University of Wisconsin Press*. Vol. 23, n°3 (Summer 1981, pp 323-342)

Dans *Tar Baby* justement, le lieu est décentré : une riche famille américaine, Valerian Street et sa femme Margaret, se retire sur une île des Antilles : l'île des Chevaliers, avec leurs domestiques noirs eux-mêmes accompagnés de leur nièce Jadine, une belle jeune fille à qui les Street vont donner une éducation universitaire et qui est néanmoins top-modèle. D'ores et déjà, il apparaît que, dans la dialectique de l'œil et du regard, il y a foncièrement leurre : l'œil de l'autre, regarde Jadine, depuis un point de vue qui n'est fondamentalement pas celui de la jeune femme, ce qu'elle exprime dès les premières pages du roman. Lorsque Margaret la compare à une actrice qui jouait le rôle d'Eurydice (Perséphone ?), Jadine ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment d'agacement :

She was uncomfortable with the way Margaret stirred her into blackening up or universalling out, always alluding to or ferreting out what she believed were racial characteristics. She ended by resisting both, but it kept her alert about things she did not wish to be alert about. (T.B., 62)

La logique binaire, ou/ou, rejette l'individu dans les catégories qu'il ne reconnaît pas et auxquelles il résiste. Ici, le fait d'être ou bien noire, ou bien universelle ne fait pas sens. Ce système va faire encore moins sens lorsque Jadine va être projetée dans une relation amoureuse avec Son, un afro-américain qui a débarqué clandestinement sur l'île. Après un détour sur des lieux centraux pour les deux personnages (New York pour Jadine, Eloë en Floride pour Son) le couple s'entredéchire dans des violences extrêmes jusqu'au moment où Jadine finit par dire :

I can't let you hurt me again. You stay in that medieval slave basket if you want to. You will stay there by yourself. Don't ask

me to do it with you. I won't. There is nothing any of us can do about the past but make our own lives better. [...] That is the only revenge, for us to get over. Way over. (T.B., 274)

Tous les thèmes liés à la marge se retrouvent dans cette citation : la violence faite à l'autre, le passé qu'il faut occulter puis dépasser, cette sempiternelle réitération de la violence qui ne provoque que de l'effroi, et le refus de ce choix issu du passé qui est trop binaire pour qu'il devienne un choix de vie. Pour Jadine, il n'est qu'un choix de survie, synonyme de *stase*, et il n'est plus question de rester dans la marge. Le problème, c'est que Jadine retourne vers la diaspora, « s'imaginer » – nous retrouvons ici le syndrome de l'ailleurs rêvé – un monde plus cohérent dans un autre monde et le roman se termine sur sa fuite à Paris et sur le retour de Son sur l'île des Chevaliers, deux espaces qui sont à la fois des centres *et* des marges pour des personnages afro-américains et afro-caribéens.

Avant sa rencontre avec Son, Jadine avait déjà entrevu une sorte marge. Son statut de jeune fille orpheline, noire, mais de couleur « miel », éduquée, vivant à Paris où elle vient d'être choisie pour faire la couverture du magazine *Elle*, la prédispose à un avenir radieux... hors de la marge. Cependant, cet univers bascule au moment où elle rencontre une autre « *beauté* » noire dans un supermarché parisien :

The vision itself was a woman much too tall. Under her long canary yellow dress Jadine knew there was too much hip, too much bust. The agency would laugh her out of the lobby, so why was she and everybody else in the store transfixed? The height? The skin like tar against the canary yellow dress? (T.B., 42)

Cette femme, qui est visiblement l'incarnation à la fois de la féminité et de la fécondité, puisqu'elle achète trois oeufs qu'elle paye avec un louis d'or tout en attirant sur elle tous les regards, finit par se retourner sur Jadine qui la suivait dans la rue en lui envoyant un crachat. Cet épisode est intéressant à deux titres : tout d'abord, Jadine prend conscience de la nécessité pour elle d'aller vers un centre plus « authentique » : « She couldn't figure out why the woman's insulting gesture had derailed her – shaken her out of proportion. Why she had wanted that woman to like and respect her (...). The woman had made her feel lonely in a way. Lonely and inauthentic » (T.B., 44-45).

Une fois ce constat établi, elle décide ensuite de fuir Paris pour retourner sur l'Isle des Chevaliers, l'endroit où elle pourrait éventuellement sortir de cette solitude et retrouver une forme d'authenticité : "something they could all do together so they could live together like a family at last." (T.B., 46). Sur l'Isle des Chevaliers (un lieu particulièrement chargé de mythes et d'utopies), elle rencontre Son, à un moment où elle est enfin prête à tester sa propre identité authentique : elle choisit délibérément de ce fait, ni le modèle livré par Margaret, ni celui proposé par Ondine, ni même celui qu'elle s'était forgé à Paris. Les prémisses de cette métamorphose sont entrevus juste après l'épisode du supermarché où elle questionne la relation qu'elle entretient avec un homme blanc : « I guess the person I want to marry is him, but I wonder if the person he wants to marry is me or a black girl ? And if it isn't me he wants but any black girl who looks like me [...]. I want to get out of my skin and be only the person inside – not American – not black – just me » (T.B., 45).

Ce qu'elle exprime en réalité, c'est cette double conscience¹ de l'être fabriquée non seulement par elle-même, mais par le regard d'autrui, pour reprendre un développement sartrien. Le dilemme qu'elle doit résoudre, c'est d'être à la fois noire dans le regard de l'autre et être soi aussi dans ce même regard (« inside ») ; avoir à la fois une identité générique en tant que noire (« any black girl ») et vouloir se débarrasser de sa peau (« get out of my skin ») pour que la véritable personne soit perçue.

Son, qui est censé représenter l'authenticité qu'elle recherche, ne la débarrasse pas de cette dualité, il ne fait que l'affirmer au moment où leur relation se termine. La voix narratrice résume ainsi l'impossibilité de cette relation, mais aussi, finalement, l'apport qu'elle a pu être pour chacun :

Each was pulling the other way from the maw of hell – its very ridge top. Each knew the world as it was meant or ought to be. One had a past, the other a future and each one bore the culture to save the race in his hands. Mama-spoiled black man, will you mature with me? Culture-bearing black woman, whose culture are you bearing? (T.B., 272)

Nous retrouvons la triade passé/présent/futur. Le point de bascule encore une fois est le présent dans lequel se nouent les charges du passé et les perspectives du futur. Dans ce présent-là, va se jouer une geste qui est à la fois un surgissement traumatique du passé et une autre qui est plus banalement et plus violemment posée sur la prise de pouvoir masculine : Son viole Jadine.

¹ Ceci est par ailleurs le propos de W.E.B. Dubois dans *The Souls of Black Folks*. New York : Gramercy Books, 1994.

Ce viol est le moment cathartique où Jadine décide de repartir vers Paris. John N. Duval, dans son essai sur *Tar Baby*¹ cite Nellie McKay lors d'une interview Avec Toni Morrison : « Is Jadine ever going to know who she is ? » et Toni Morrison de répondre : « I hope so. She has a good shot at it, a good chance. Now she knows something that she did not know before. She may know why she was running away. And maybe, the biggest thing that she can learn, even if she never gets back to Son, is that dreams of safety are childish » (343).

John Duval commente ces lignes en remarquant la banalisation que Toni Morrison opère en ce qui concerne la violence commise par Son :

Again Morrison's comments deflect attention away from Son's violence. Her characterization here also contradicts both Therese's and Morrison's earlier assessment of Jadine as a woman who has *forgotten* her ancient properties; in this version, the ancient properties are not innate but rather are learned. And if they are not innate, can we speak of Jadine losing what she never had or forgetting what she never knew? (343)

Tout se passe en effet comme si les violences inconscientes, passées, dont ces personnages-là doivent s'extraire (et l'on repense aussi aux violences de Margaret exercées sur son fils), presque « innées » devaient repasser par une expérience de violence *présente*, acquise, pour pouvoir déboucher sur un futur en toute conscience. Dans le même temps, les violences passées (les traumatismes liés à l'esclavage) et la violence présente (le viol subi par Jadine) sont délibérément occultés par Jadine. Ce qu'elle possède, finalement, c'est

¹ John N. Duval. "Descent in the « House of Chloe »: Race, Rape, and Identity in Toni Morrison's *Tar Baby*". *University of Wisconsin Press*. 1977, pp 325-349.

une conscience « silencieuse » de ce qu'elle est maintenant au travers de la relation à l'autre. Elle s'est, dans le même temps, réapproprié sa propre authenticité. Il faut tout de même garder en mémoire que le tracé de vie que se donne Jadine n'est possible que parce qu'elle est orpheline : le silence s'impose de fait, la relation à autrui n'est pas embarrassée de cet élément maternel, il s'en trouve cependant plus compliqué dans ce symptôme de la présence/absence. Jadine, contrairement aux personnages du chapitre précédent subit une autre marginalisation : celle qui consiste à ne pas avoir de mère. La relation primordiale à l'autre, la mère, n'a pas eu lieu. Elle est à la fois source d'une douleur plus intense et marquage d'une plus grande liberté. C'est là que se trouve la véritable dualité de Jadine. Nous avons dit plus haut, que le point nodal de la transmission de la marge était la mère. Jadine, qui n'en a pas, se dirige vers des solutions inédites. Son départ pour Paris constitue à la fois une marge, une périphérie et un centre. Ceci est paradoxalement le cas pour les deux autres romans, où les deux autres personnages principaux sont orphelins de mère.

Le roman d'Edwidge Danticat qui est en même temps plus médiéval, pour reprendre les termes de Jadine, puisqu'il se situe en 1937 entre Haïti et la République Dominicaine au moment de la terrible répression ordonnée par le despote Trujillo, et plus tragique – la dialectique de l'œil et du regard est banalement engoncée dans le rejet, la haine et la mort de l'autre, ce qui veut dire que le lecteur est plongé dans la réalité historique plus que dans une expression mythique. La violence et la destruction ainsi exercées sur autrui ne peuvent fournir qu'une lecture de réitération de traumatismes ancestraux dont nous avons parlé précédemment. Cependant, le personnage central poursuit une double quête : celle qui consiste à retrouver les traces de son passé en Haïti, puis les traces de son passé en République Dominicaine. Elle est en

effet orpheline d'origine haïtienne, trouvée et élevée par un couple de propriétaires terriens dominicains. Au moment du massacre des Haïtiens par Trujillo, son amant, comme tant d'autres, trouve la mort. Elle réussit à fuir en Haïti mais n'est plus jamais capable d'entretenir une relation satisfaisante à l'autre. Son parcours relationnel est une longue épiphanie où finalement la rencontre tant désirée avec l'autre n'est jamais ni conclue, ni aboutie. Lorsqu'elle revient en République Dominicaine à la fin du roman pour, entre autres, revoir Señora Valencia, chez qui elle avait travaillé avant de fuir vers Haïti, elle comprend qu'elle est au terme de cette épiphanie :

All the time I had known her, we had always been dangling between being strangers and being friends. Now we were neither strangers nor friends. We were like two people passing each other on the street, exchanging a lengthy meaningless greeting. And at last I wanted it to end. (F.B., 300)

Tout ceci n'a pas de sens (« meaningless »). On peut se demander légitimement ce qui pourrait en avoir. Un élément est donné quelques pages plus loin sur cette recherche qui lui est propre et éventuellement sur son fourvoiement initial. Au moment où elle prend congé, elle aperçoit la jeune petite haïtienne Sylvie Vaux, aux côtés de Señora Valencia, qui est en réalité son image dans le miroir :

With a distant gaze, Sylvie stood devotedly at her side. And in Sylvie's eyes was a longing I knew very well, from the memory of it as it was once carved into my younger face: I will bear anything, carry any load, suffer any shame, walk with eyes to the ground, if only for the very small chance that one day our fates might come to bring somewhat closer [...]. (F.B., 306)

Cette épiphanie n'est en réalité pas une épiphanie vers les autres, c'est une épiphanie vers soi-même. La relation à l'autre est, tout comme dans le cas de Jadine, ce par quoi ce personnage-là définit sa propre authenticité. Les destins de Sylvie et de Señora Valencia ne pourront jamais être semblables. Le miroir que lui offre Sylvie lui permet de régler cette tension dévorante entre son passé en République Dominicaine puis en Haïti, son statut d'orpheline et les modèles présumés qui n'en ont jamais été, entre telle ou telle culture et en définitive entre telle définition de soi ou telle autre. Elle accède à une certaine forme d'*intégrité*, que Nellie McKay¹ aborde dans un entretien avec Toni Morrison :

[...] Black writers ply their trade out of a multiplicity of intersecting traditions. All of black life in western culture shares in this, and sometimes I like to believe that is the richness that derives from this conglomeration that makes black people special. There is joy and there is pain; there are successes and failures; but always there is a tension, a tension that is the struggle for integrity. (McKay, in Gates, 408)

Amabelle règle cette tension et atteint cette intégrité quelques pages plus loin : elle se « fond » dans le fleuve qui sépare les deux parties de l'île en énonçant : « I looked to my dreams for softness, for a gentler embrace, for relief from the fear of mudslides and the blood bubbling out of the riverbed, where it is said the dead add their tears to the river flow » (F.B., 310).

C'est ainsi la seule manière qu'elle a d'envisager des relations sereines aux autres (« a gentler embrace »). Ceci se fait par le truchement d'un élément :

¹ Nellie McKay : *An interview with Toni Morrison in Toni Morrison, Critical Perspectives Past and Present*. H.L. Gates Jr, 1993.

l'eau. Mais cet élément n'est que le reflet de ce qui est posé (ou avait été posé dans son cas) dans le regard du dominant : c'est-à-dire la mort de l'autre, à cause et par cette frontière naturelle qui sépare Haïti de Saint Domingue. C'est aussi, pour elle, un choix qui s'impose à cause du trauma qu'a constitué la mort par noyade de ses deux parents, qui la laissèrent orpheline. L'eau est la seule réalité qui lui permet de résoudre la tension du vivant parce qu'elle la relie à tous les morts qui l'ont précédée. Jadine avait choisi un système hors de la marge, marge offerte par l'île des Chevaliers, Son, Eloë et/ou New York en partant pour Paris, Amabelle choisit l'eau, qui est tout comme Paris, un entre-deux monde. Cependant, même si le trope commun consiste à chercher un lieu qui n'est plus le « lieu de la marge » et qui se trouve à la périphérie de la marge, Amabelle s'ancre dans un désir de communion avec les morts.

La recherche de ce lien aux morts ou à la mort comme seule réalité est un thème qui rejoint celui que développe Xuella dans *The Autobiography of My Mother*, à quelques nuances près, quand elle dit à la fin du roman :

Since I do not matter, I do not long to matter, but I matter anyway. I long to meet the thing greater than I am, the thing to which I can submit. It is not in a book of history, it is not the work of anyone whose name can pass my own lips. Death is the only reality, for it is the only certainty, inevitable to all things.

(A.M., 228)

Xuella est orpheline de mère, et, au contraire d'Amabelle, a une conscience aiguë du regard de l'autre et de ce qu'elle peut en attendre. Voici ce qu'elle dit au début du roman :

I was of the African people, but not exclusively. My mother was a Carib woman, and when they looked at me this is what they saw: the Carib people had been defeated and then exterminated, thrown away like weeds in a garden; the African had been defeated but had survived. (A.M., 15)

Métaphoriquement, elle retrouve un centre, c'est-à-dire un soulagement qui fait sens, non pas dans un futur qui ne peut pas être envisagé mais dans un passé, un « sort », qu'elle peut partager avec ceux qui l'ont précédée dans la mort : que cela soit celui des Caraïbes ou celui des Africains. Elle est au confluent de deux mondes et deux cultures caraïbe et africaine. Grâce à sa position, elle devient emblématiquement un point de rencontre entre la vie et la mort. De plus, sa réflexion signale deux éléments qui semblent antithétiques mais qu'elle résout par sa démarche existentielle : la surpuissance de la mort et la surpuissance de la vie.

Son projet est donc de survivre, contrairement à sa mère. Dans sa relation aux autres, seul le présent compte, un présent qu'elle débarrasse des lourdeurs du passé et des fioritures du futur tout au long du roman : « The present is always perfect. [...] The present is the moment for which I live. The future I never long for. [...] The past is a room full of baggage and rubbish and sometimes things that are of use, but if they are of real use, I have kept them » (A.M., 205).

Xuela parle en réalité de la découverte de soi. Autrui n'a de sens que parce qu'il lui permet de définir ce point central, présent, qui est soi. C'est un projet narcissique et utilitaire, obligatoire puisqu'elle est orpheline et doit se construire seule. C'est un projet, en termes sartriens, recroquevillé sur l'En-

soi, mais paradoxalement extrêmement dynamique, si l'on se réfère encore une fois à T.S. Eliot, dans le poème cité plus haut :

At the still point of the turning world. Neither flesh nor
fleshness ;

Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,

But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,

Where past and future are gathered. Neither movement from nor
towards,

Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,

There would be no dance, and there is the only dance.

(“Burnt Norton”, 15-16)

Ainsi, ce point de bascule qui est l'être ancré dans son présent, rassemble le passé et le futur. Il n'est ni stase, ni mouvement. Il est extase. Kathryn E. Morris a pu parler de la dramatisation de « l'isolation du sujet colonial caribéen » pour définir le roman de J. Kincaid. Il faudrait peut-être y adjoindre la notion de découverte extatique du soi (ce que, d'un certain point de vue, tente de faire Sula). En effet, Xuella découvre qu'elle *est*, que même dans sa relation à autrui, elle *est* ce qu'elle *est* et que cette unicité ou cette solitude ainsi définie est loin d'être douloureuse : elle lui apporte au contraire une forme d'ataraxie.

Ainsi, ces trois romans nous ramènent à la « triade » passé présent et avenir. Jadine refuse le passé [médiéval] et le présent exigü pour envisager un avenir à Paris, débarrassée de toutes ces contingences relationnelles. Amabelle trouve un apaisement en se baignant dans un fleuve pour accéder à une

quiétude dans la relation à ceux qu'elle a aimés : dans son cas, le futur ne peut pas exister, seul le passé semble procurer une forme de bien-être pour le présent qu'elle envisage. Pour Xuela, seul le présent compte. Le continuum passé/présent/futur est refusé chez les trois personnages. Et puisqu'il s'agit de définir le legs de la marge, les lieux de vie que la marge propose sont dystopiques, que les grands mythes qui pourraient permettre d'accéder à une notion de hiératisme occidental sont inopérants, voire même dévastateurs et que l'être (c'est-à-dire l'être afro-américain et afro-caribéen tel qu'il apparaît dans ces romans) se trouve plongé dans une solitude extrême sans avoir le secours de schémas pérennes. C'est une solitude reconnue et acceptée comme étant la seule possibilité viable d'aborder la marge et d'y survivre sans la reproduire.

En définitive, les normes aristotéliennes de la tragédie et de la comédie sont inopérantes : pour ces personnages féminins, il n'y a pas de « catharsis » possible dans la mort du « mal », et pas davantage de félicité dans un avenir qui ne se présente jamais. Il n'existe que des « tracés » non normés, individuels, idiosyncrasiques, d'où la douleur doit être apprivoisée. Au demeurant, ce qui pose problème à tous ces personnages, n'est pas tant le passé ou le présent, mais ce qu'ils rendent difficile à envisager : l'avenir.

CHAPITRE IV

FICTION ET AUTOBIOGRAPHIE

Les déclarations sans ambages de Jamaica Kincaid, ainsi que le titre de l'un de ses romans : *Autobiography of My Mother*, obligent à se pencher sur l'autobiographie. Qu'elle puisse dire dans une interview avec Moira Fergusson :

My writing has been very autobiographical. [...] There is no reason for me to be a writer without autobiography. There is none at all. I have no interest in writing as some sort of exercise of my class. I am not from a literary class. For me it was really an act of saving my life, so it had to be autobiographical.

(M.F., 176)

pose d'emblée le problème du moi et de sa survie, de l'écrivain et de ses injonctions primordiales, et de l'écrivain par rapport à ses autres écrits ou à ceux des autres. Ce positionnement interroge aussi la fonction de l'autobiographie en tant que telle et, plus avant, la tradition autobiographique dans l'histoire littéraire des Afro-américains depuis Olaudah Equiano jusqu'à Malcolm X.

Dans son essai *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune donne une définition sommaire mais non moins exacte de ce qu'est une autobiographie :

« récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (14). Pour qu'un récit soit autobiographique, il faut qu'il y ait identité entre le narrateur, l'auteur et le personnage principal. Aussi, dès le moment où le récit se présente comme une « autobiographie », y-a-t-il, de facto, un contrat passé entre l'auteur et le lecteur que Philippe Lejeune appelle le contrat autobiographique. Dans ce contrat, la part de l'auteur consiste à répondre à cette question : « Qui suis-je ? » et celle du lecteur à se transformer en limier pour vérifier les ruptures du contrat : c'est-à-dire vérifier les degrés de ressemblance et les degrés d'erreur ou de déformation introduites par l'auteur en se posant la question : qui est celui qui dit « je » ? Symétriquement, il existe un pacte romanesque, qui est en réalité une attestation de « fictivité ». Cependant, le roman a cette faculté particulière qui consiste à imiter le pacte autobiographique : il s'agit d'un contrat non affirmé où le lecteur a tendance à chercher des similarités avec l'auteur plutôt que des différences : c'est ce qu'il se passe notamment dans les romans de Jamaica Kincaid.

En réalité, pour le lecteur de J. Kincaid, le travail est bien plus complexe : il s'agit en fait de traquer les ruptures de contrat, comme par exemple dans *The Autobiography of My Mother*. Ce roman s'inscrit dans le genre autobiographique mais n'est pas une autobiographie contrairement à ce que son titre indique. La narratrice n'est pas Jamaica Kincaid, ce que le lecteur finit par savoir assez tardivement : « My name is Xuela Desvarieux. This was my mother's name [...]. My own name is her name, Xuela Claudette, and in the place of Desvarieux is Richardson, which is my father's name... » (A.M, 79). La narratrice, par ailleurs, n'a jamais connu sa mère qui est décédée à sa naissance, la laissant sans amis ni relations qui auraient pu lui livrer des détails biographiques. Dès le titre donc, Kincaid installe un double contrat fictif par

rapport au système autobiographique. Le titre a en effet deux orientations fictives. La première est : *The True Story of my Mother*, qui est un roman, puisque Kincaid n'est pas la narratrice. Le deuxième est : *The Autobiography of Xuela Claudette Richardson*, qui est aussi un roman puisque Xuela, qui est la narratrice, est un personnage fictif.

L'autre difficulté pour le lecteur, du fait de la rupture de contrat initial – une autobiographie, qui est en réalité une double fiction – imposée par Kincaid, consiste à vérifier, malgré tout, les traces d'identité entre le narrateur et l'auteur à cause du leurre que le titre de l'ouvrage signale. Le récit se déroule à la Dominique, l'île d'origine de la mère de Kincaid, ce qui est à lui seul un point d'accroche névralgique pour la quête du lecteur. Mais les pistes sont brouillées : force est de constater que le système autobiographique se situe ailleurs que sur la personne de Kincaid, ou celle de Xuela, et qu'il est en partie présent pour dire l'absence d'une genèse afro-caribéenne.

En effet, pour ce qui concerne les autobiographies des écrivains afro-américains et afro-caribéens, le débat se complique d'un élément essentiel : l'écrivain noir qui écrit une autobiographie avec une langue qu'il hérite d'autres « biographies » pour ainsi dire, ne va pas de soi. C'est-à-dire que, contrairement à un écrivain blanc, ce qu'ont dû faire les autobiographes noirs, du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle, a consisté à la fois à se forger une langue qui puisse être reconnue par un lectorat euro-centré et une audience qui puisse leur reconnaître le statut d'écrivain. Ce débat semble être encore très présent d'après Craig Werner :

[...] Afro-American writers who explore modernist aesthetics in poetry, fiction, and drama approach autobiography from different premises. Hurston, Hughes, Du Bois, and others share

the slave narrators' knowledge of the need to establish and assert the reality of the self, a reality most white modernists emotionally *assume*. This is not a matter of Afro-American autobiographers raising themselves to a level where they can begin to consider the serious philosophical issues raised by Nietzsche, Joyce, and Stein – issues such as the consistency of being and the self as construct. Rather, the Afro-American tradition begins with – and for the foreseeable future will continue to be informed by – an enforced awareness that the self cannot be taken for granted. (209)

Ce qui est donc au centre de la problématique des Afro-américains et des Afro-caribéens est l'affirmation du moi en tant que personne à part entière, ce qui n'est pas le présupposé de départ de l'autobiographe/écrivain blanc. L'écrivain noir se trouve de ce fait placé dans une double ironie : celle qui consiste à acquérir les outils linguistiques et culturels d'un lectorat qui le considère comme invisible et celle qui consiste à solliciter le même lectorat pour sortir de cette invisibilité. En ce qui concerne les écrivaines, cette double ironie se trouve augmentée d'une troisième, puisque la voix des femmes avait été, jusque très récemment, « oubliée » des canons littéraires, ce que souligne Jamaica Kincaid dans son entretien avec Moira Fergusson :

My writing, if I owe anybody, it would be Charlotte Brontë. It would be English people. It would be Virginia Woolf. It would be Wordsworth, it would be Shakespeare, it would be the King James Version of the Bible. I had never read a West Indian writer when I started to write. Never. I didn't even know there was such a thing until I met Derek Walcott. He said "do you

know ____?” I had never heard of them, so I can’t remember who he said. And I said no. And he made a list of people for me to read. There was not one woman on it, by the way. (169)

Jamaica Kincaid met en lumière finalement cette triple ironie qui justifie l’écrit autobiographique, puisqu’il permet à un écrivain, noir, de sexe féminin, d’exister et de sortir de l’anonymat. Ce qu’elle dit aussi en creux, c’est la profondeur abyssale qui consiste à ne pas être, à inexister et à devoir écrire non pas pour vivre mais pour survivre, ce qu’elle confirme plus loin :

When I write, I am thinking things that you would consider political but, really, I think – just to decide to get out of bed and breathe is a form of political activity. But when I am doing it, it is an act of survival for my own being. And were it not to have meaning to anyone else I would still do it. (171)

L’acte de survie qui consiste à écrire son autobiographie est probablement ce qui relie Jamaica Kincaid aux autobiographes noirs des siècles précédents. Il s’agit en fait d’écrire pour que l’autre (le blanc) reconnaisse l’être qui lui fait face, mais aussi, et peut-être surtout, pour se connaître et se reconnaître soi-même. C’est ce que Henry Louis Gates appelle « le trope du livre qui parle ». Dans *The Signifying Monkey*, il situe en effet la genèse du « livre qui parle » à partir du récit d’Ukawssaw Gronniosaw en 1770, qui en se remémorant une scène de sa jeunesse raconte qu’il lui arrivait de se saisir d’un livre en espérant que ce livre lui parlerait. En découvrant que cela n’était pas le cas, il dit ceci : « I was very sorry, and greatly disappointed, when I found that [the book] would not speak. This thought immediately presented itself to me, that everybody and everything despised me because I was black »

(S.M., 136). Le commentaire d'Henry Louis Gates sur ce passage permet d'éclairer le trope du « livre qui parle » :

This desire for recognition of his self in the text of Western letters motivates Gronniosaw's creation of a text [his autobiography]...The text refuses to speak to Gronniosaw, so some forty-five years later Gronniosaw writes a text that speaks his face into existence among the authors and texts of the Western tradition. (136-138)

Gates met en lumière le principe d'une aliénation culturelle qui ne peut être réparée qu'en y incorporant sa propre contribution littéraire qui, comme l'exprime Jamaica Kincaid, est un processus vital.

Adam Potkay, qui reprend cet épisode concernant Gronniosaw, et plus tard Olaudah Equiano, introduit, pour sa part, la thématique d'une quête des origines. Cette notion-là est, du reste, au centre de la réflexion de Gates :

Broadly speaking, a quest for origins supplies the connective link not only between Gronniosaw and Equiano, or between them and the other writers in what Gates identifies as the talking-book tradition, but finally between those writers and Gates himself. Although Gates' quest for distinctive African-American origins leads back to Gronniosaw's text, Gronniosaw's search leads him back to the book of Genesis. (679)

Très clairement, ceci nous renvoie à des distinctions que Northrop Frye avait identifiées comme étant le *primum mobile* de toute création littéraire, à savoir : *mythos*, *ethos* et *dianoia*, en d'autres termes, l'action, le personnage et

le thème. Ces distinctions peuvent s'étendre à la critique littéraire elle-même plutôt que de rester confinées à la production littéraire, comme peut d'ailleurs le confirmer Northrop Frye dans *Anatomy of Criticism* :

But clearly there is no such thing as a fictional or a thematic work of literature, for all ethical elements (ethical in the sense of relating to character), the hero, the hero's society, the poet and the poet's readers, are at least potentially present. There can hardly be a work of literature without some kind of relation, implied or expressed, between its creator and its auditors. (53)

Cela étant posé, la quête de Gates le conduit en réalité aux mythes fondateurs des tribus Yoruba du Nigéria et du Bénin, transbordées à Cuba, en Haïti, au Brésil et aux Etats-Unis. Dans les premiers chapitres de *The Signifying Monkey*, il met au jour un Dieu particulier de la culture Yoruba dont le nom est Esu. Il tient son pouvoir de sa faculté à interpréter les signes. C'est grâce à ses capacités qu'il sauva les dieux de la famine en interprétant des indications données par des singes (14). Ensuite, le mythe évolua et Esu devint non seulement une figure emblématique du « trickster », mais aussi « the trope of critical activity as a whole » (35), mais encore la figure du singe savant, intermédiaire entre les dieux et les hommes, qui possède à la fois la langue orale et la langue écrite : « The Signifying Monkey ». Ainsi, Gates retrace les origines de son propre parcours de critique : en écrivant la biographie d'Esu, il écrit en réalité sa propre biographie de critique ou d'interprète de signes. Le retour aux origines, que cela soit pour un critique noir ou un écrivain noir, participe bien là d'un processus vital, d'une stratégie de vie et de survie. L'autobiographie, y compris fictionalisée, devient à la fois le moyen de dire sa propre parole mais aussi d'en être le critique. Le « dire de soi » débouche sur la

redécouverte des origines. C'est une véritable quête isiaque qui donne du sens aux traumas et donne accès à des révélations, au sens biblique du terme. Ce qui est révélé à H L. Gates Jr, lorsqu'il se penche sur les premiers récits autobiographiques afro-américains, ce sont les mythes fondateurs des tribus Yoruba. Il découvre grâce à Esu, le trope du « Signifying Monkey », qui est en réalité sa propre image dans le miroir et contribue à le définir¹.

Chez Jamaica Kincaid, le schéma est à la fois identique et plus complexe. Ses deux romans *Annie John* et *Lucy* sont hautement autobiographiques, ce qu'elle n'a jamais caché. Et pourtant, ce sont des romans. Ce qui lie ces deux œuvres entre elles, c'est le positionnement par rapport à la mère. La jeune protagoniste, dans les deux cas, oscille entre un désir d'osmose totale avec la mère et une rébellion radicale contre l'ordre établi par cet élément matriarcal. Dans *Annie John*, la protagoniste donne des indices biographiques sur sa mère. Elle est née à la Dominique. Elle a fui la Dominique après une dispute avec son père. Elle est arrivée à Antigua avec pour tout bagage une malle contenant ses maigres effets. Elle a une mère qui possède la science des plantes et qui se déplace depuis la Dominique, comme par enchantement, au moment où Annie tombe malade. Dans *Lucy*, les éléments biographiques que la narratrice donne de la mère n'appartiennent pas au passé de la mère, mais au vécu de la jeune protagoniste. La narratrice décrit ainsi un système matriarcal où la mère devient finalement le symptôme du rejet total pour la jeune fille. C'est une mère qui ressemble, de fait, à une victime d'un système qu'elle appréhende encore très mal mais qu'elle définit ainsi, à New York, devant une compatriote qui la compare à sa mère :

I am not like my mother. She and I are not alike. She should not have married my father. She should not have had children. She

¹ Gates a écrit son autobiographie : *Colored People*. New York : Vintage, 1995.

should not have thrown away her intelligence. She should not have paid so little attention to mine. She should have ignored someone like you. I am not like her at all. (L., 123)

Ce qui forme un projet autobiographique dans ces deux œuvres, *Annie John* et *Lucy*, est en définitive une définition des protagonistes Annie et Lucy, entre l'enfance, l'adolescence et la post-adolescence par rapport à la mère. *Annie John* se concentre sur l'enfance et l'adolescence. *Lucy* se concentre sur la post-adolescence. La tonalité est différente entre les deux œuvres : Annie est davantage dans la recherche d'un Eden perdu, Lucy, au contraire, rejette cet Eden définitivement. Dans les deux romans, cependant, la protagoniste part ou est déjà partie de son île natale. Tout ceci est néanmoins autobiographique : ce qui veut dire que Jamaica Kincaid s'est mise en scène dans ces romans-là, pour faire état de son départ pour New York par le truchement de la fiction. Reste à définir pour elle les raisons profondes du départ d'Antigua et du rejet de la mère.

The Autobiography of My Mother arrive à la fois comme une autopsie de la mère, une reconnaissance du parcours matriciel, et une catharsis fondamentale sur les pouvoirs de l'histoire coloniale. Ce qu'elle confirme dans une discussion avec Gerhard Dilger citée par Veronica Marie Gregg :

[There are] wider implications than...the immediate mother and daughter [relationship]...I'm really writing about mother country and subject daughter country. It certainly led me to see that I was obsessed with the powerful and the powerless and the strong and

the weak...I've outgrown the domestic implications of the mother and the daughter, and it now has wider implications for me. (Gregg, 928)

Le thème de la terre-mère est abordé avec des implications bien plus universelles et finalement moins personnelles ou égocentrées que ne le faisaient ses deux précédents romans. Pourtant, ce roman se veut autobiographique dès la page titre, contrairement aux deux autres. Le leurre du titre signale en fait une imbrication fondamentale entre la force du vécu personnel et du vécu culturel. Ce que Jamaica Kincaid fait avec ce troisième roman, c'est de se donner naissance au même titre finalement qu'Olaudah Equiano ou Ukawssaw Gronniosaw se sont donné naissance dans leurs autobiographies respectives. Dans *The Autobiography of My Mother*, le personnage central, Xuela, est une jeune fille indépendante et rebelle. Elle est aussi et surtout orpheline de mère. L'intrigue est située à la Dominique où vivent encore des Indiens caraïbes. La mère de Xuela était caraïbe, ce qui permet à la narratrice de se réclamer de cette terre. Elle le fait en songe, dans un long passage extrêmement concis et précis, à un moment où les douleurs de l'avortement qu'elle a fait pratiquer sur elle transforment son corps en volcan : « my body a volcano of pain » (A.M., 82). Ainsi, tout en se donnant naissance sur cette île en tant que personne, elle opère une osmose entre elle-même et l'île volcanique de ses origines. Voici ce qu'elle dit :

Just before I reached St. Joseph, at Layou, I spun around three times and called out my name. [...] I could not see the top of Morne Diablotin; I had never seen it in any case, even when I was awake. At Portsmouth I found bread at the foot of a tree whose fruit was inedible nuts and whose wood is used to make

exquisite furniture. I passed by the black waters of the Guadeloupe Channel; I was not tempted to be swallowed up whole in it. Passing through La Haut, passing through Thibaud, passing through Marigot – somewhere between Marigot and Castle Bruce lived my mother's people, on a reserve, as if in commemoration of something no one could bring herself to mention. [...] I passed by the black waters of the Martinique Channel; I was not tempted to be swallowed up whole in it. [...] I believed I smelled sulfur fumes rising up from the Boiling Lake. And that is how I claimed my birthright, East and West, Above and Below, Water and Land: In a dream. I walked through my inheritance, an island of villages and rivers and mountains and people who began and ended with murder and theft and not very much love. I claimed it in a dream. (A.M., 88-89)

Ce texte est fondamental à trois titres : c'est une épiphanie, une révélation et une renaissance. Xuela parcourt en effet toute l'île à pied. En chemin, elle rencontre un agouti, se nourrit d'un morceau de pain, traverse mornes, vallées, volcans et canaux. Elle n'est absolument pas tentée par le suicide dans les canaux de la Guadeloupe et de la Martinique et surtout elle se nomme elle-même. Elle passe non loin d'une réserve caraïbe où vivent encore le peuple dont elle est en partie issue et se contente de mentionner l'absence de mots et donc d'histoire(s) qui la rattache à ces gens-là et, par conséquent, à sa mère. La révélation tient à la fois à cette topologie particulière, une île, par définition entourée d'eau, dans laquelle elle n'a aucun désir de sombrer, mais aussi à ces gens qu'aucune histoire ne mentionne. La description détaillée de la carte de ce territoire lui donne une seconde naissance et sa propre carte d'identité. De plus, ces gens dont elle parle ne sont plus « began and ended »,

ce qui veut dire qu'elle s'auto-engendre à partir du chaos, au centre des quatre points cardinaux, entre ciel et terre, tout comme un démiurge. Ceci signifie plus avant que ce récit, soi-disant autobiographique de la mère, fonde l'être (Xuela) qui s'auto-procrée à partir de la terre (l'île), le feu (« volcanos »), l'eau (« Channel ») et l'air (« sulfur fumes »). Il s'agit là d'un être nouveau qui pose un regard neuf sur les non-dits fondamentaux de sa culture (y compris sur la relation fille/mère) et qui se débat pour ne pas être engouffré par eux. Jamaica Kincaid finalement résume fort bien cette position dans l'interview qu'elle accorde à Moira Fergusson :

I have come to think, come to question whether such a thing as always claiming yourself isn't a great sense of insecurity because if you are not sure, you are always saying "I am". On the other hand, I do come from this tradition of possessing and claiming yourself, because if you don't possess and claim yourself, someone else will. You keep declaring that you are in full possession, which is to say you are on guard. If you are not on guard, someone else will come right in and take you. (184)

Face à ce thème lancinant et récurrent de la dépossession, la première stratégie de survie consiste à se faire naître soi-même et à se nommer, d'où l'exigence d'un système autobiographique. La deuxième stratégie consiste, de la part d'un écrivain noir et à plus forte raison d'une écrivaine noire, de *dire* une histoire qui n'a pas encore été dite et qui, de ce fait, est absente des canons littéraires. Le thème de la dépossession est ici lié à celui de la reconnaissance dont Gates parle à propos de Gronniosaw. Dans le corpus qui nous intéresse, ces deux thèmes sont présents à plusieurs niveaux parce qu'il s'agit de femmes qui sont non seulement confrontées comme les hommes à

l'histoire de l'esclavage et à une structure particulière de la dépossession, mais aussi à l'histoire du sexisme qui vient complexifier la première structure. Cette parole doublement tue nécessite, comme le dit Jamaica Kincaid, d'être sur ses gardes, mais aussi d'écrire pour entrer dans une culture documentée, comme le suggère Bridget Bereton :

The great majority of Caribbean women up to the present century were outside the documentary culture, as were most men. Most of the women who wrote memoirs, journals or letters – those who have survived because eventually published, or found in private or public archival collections – were either outsiders, British for the most part, or belonged to the white Creole elite.

(145)

Les romans de Jamaica Kincaid, parce qu'ils portent une trace autobiographique et parce qu'ils dévoilent une histoire personnelle qui entretient une dialectique avec l'universel, finissent par constituer des récits d'archive. Puisqu'elle ne cesse de clamer la teneur autobiographique de ses romans, le lecteur entreprend une quête singulière. Le pacte autobiographique est rompu (puisque'il s'agit de romans) et le pacte romanesque est mis à mal (puisque'il s'agit d'autobiographies déguisées). La quête du lecteur devient celle d'un historien : elle consiste à lire des archives, à vérifier les sources et à les confronter à d'autres archives.

En confrontant les récits de Jamaica Kincaid avec ceux d'Edwidge Danticat, il est au premier abord important de signaler que Danticat écrit des romans dont elle se défend qu'ils puissent être autobiographiques. Ce qui y est dit pourrait constituer « une manière » d'archive en ce qui concerne les grands

thèmes traités par Kincaid, à savoir, la relation à la mère, la relation au pouvoir et la relation à soi-même.

Sur les trois romans d'Edwidge Danticat que ce corpus examine, deux sont écrits à la première personne. Le troisième, *The Dew Breaker* est un recueil de nouvelles qui alterne la première personne et la troisième personne de narration. Aucun de ces romans n'est autobiographique. Pourtant, chacun parcourt la biographie d'individus qui sont, à la manière des premiers autobiographes afro-américains, à la fois des récits du trauma, de la sortie du trauma et de la reconnaissance de soi. En cela, ils obéissent au trope du « Talking Book », c'est-à-dire, d'écrire des livres qui enfin « nous parlent ». Il s'agit-là d'un *effet* autobiographique ou d'une *trace* autobiographique. Ce sont des écrits de survie par le truchement desquels les narratrices s'expliquent à elles-mêmes les traumatismes qu'elles ont subi. L'auteure s'en trouve malmenée à cause du lecteur qui d'emblée, du fait de la teneur des récits et du choix de la première personne de narration, recherche un pacte d'identité entre la narratrice et l'écrivaine. A tel point que l'auteure doit écrire en épilogue à *The Dew Breaker*, dans les remerciements d'usage, une forme d'avertissement au lecteur : « For my father, who, thank goodness, is not in this book. » (D.B., 243). Elle insiste et réitère de ce fait un pacte romanesque : l'homme dont il est question dans ce récit qui fut un tortionnaire sous Duvalier qui émigra aux Etats-Unis et eut une fille n'est pas mon père et moi Edwidge Danticat, ne suis pas la narratrice de la première nouvelle. Cette mise en garde est profondément troublante parce qu'elle signifie au moins trois mouvements conscients de l'auteure qui serait à la fois romancière, historienne et archiviste. Le premier mouvement de la conscience, consiste à envisager qu'il pourrait y avoir confusion pour le lecteur, sur la mémoire qu'elle livre dans ses récits. Elle dit en substance que cette mémoire n'est pas une mémoire

personnelle, mais qu'elle est la mémoire d'un peuple dont elle est le scribe. D'ailleurs, elle poursuit dans son épilogue en disant : « And [thanks] for my cousin Hans Adonis, who is the book's parènn, because of all the Duvalier-era research he so lovingly bombarded me with. » (D.B., 243). Ce faisant, elle signale qu'il ne s'agit ni de son père, ni d'elle-même, mais d'histoires authentiques qui lui ont été livrées par son propre cousin. Elle stipule ainsi que les pages qui ont précédé – le roman – ne font pas état d'une histoire première – ceci n'est pas une autobiographie – mais font état d'une source secondaire qui lui est affiliée – mon cousin m'a livré des éléments essentiels et véridiques pour fabriquer ce roman.

Le deuxième mouvement de conscience, consiste à choisir la première personne de narration. En tant que femme écrivaine, le choix est problématique, tout simplement parce qu'elles sont peu nombreuses à écrire et que, par rapport au corpus masculin, le point de vue est fondamentalement différent. Il s'agit encore d'écrire à la marge de la marge, des histoires tues à la fois à cause des dominations coloniales mais aussi masculines. La façon intimiste que peut avoir Danticat de nous emmener sur le territoire d'un bourreau, en passant par la voix narrative de sa propre fille ou de sa propre femme, fait porter un soupçon immédiat sur la trace autobiographique du récit : tout simplement parce que Danticat est une femme haïtienne, tout comme ses narratrices. On retrouve ce même effet d'homonymie chez les écrivains masculins qui écrivent à la première personne bien entendu. Le lecteur se trouve là dans un contrat particulier ou dans une situation transactionnelle qui est loin d'être simple. En effet, même si les renseignements périphériques au texte signalent qu'il s'agit bien là d'un roman, la contiguïté temporelle entre la narration romanesque et l'âge de l'auteure au moment des faits trouble le contrat de départ. L'effet de réel ainsi obtenu est

aussi mâtiné d'un effet autobiographique, contrairement, par exemple, à ce que se produit dans un autre roman d'Edwidge Danticat, *The Farming of Bones*, dont l'action se situe en 1937 (E. Danticat, rappelons-le, est née en 1969). Ce mouvement conscient est défini comme une stratégie de survie par l'auteure elle-même qui envisage la première personne de narration comme étant peut-être le dernier souffle vital émanant de la terre d'Haïti :

I look to the past – to Haïti – hoping that the extraordinary female story tellers I grew up with – the ones that have passed on – will choose to tell their story through my voice. [...] For those of us who have a voice must speak to the present and the past. For we may well be Haiti's last surviving breath, eyes, and memory. (Casey, 526)

C'est un travail de mémoire qui s'accomplit ici, où l'autobiographie se mêle aux diverses biographies haïtiennes, pour que passé et présent puissent trouver une voie de survie – au sens très littéral du terme – dans le futur, si tant est qu'il puisse advenir. Il y a véritablement urgence : l'extinction est proche, le dernier souffle du survivant doit être recueilli ; elle-même a conscience de son statut de survivante et de sa responsabilité de collecteur de parole et de scribe. Les traces autobiographiques la guident dans ce travail anthropologique et lui permettent de donner de l'épaisseur à son agencement fictionnel et vice versa, ce qu'elle explique dans une interview donnée à Bonnie Lyons. Lorsque B. Lyons lui demande de s'expliquer sur l'articulation entre mémoires et fiction dans *Breath, Eyes, Memory*, elle répond ceci :

The book started out as an essay for a newspaper called *New Youth Connections* that was doing an issue on immigration and asked me to write about my first day here in the United States. I

tried to remember and evoke that as much as possible. I came here when I was eighteen. [...] And then when I got to college and started reading more fiction, I realized the possibilities of fiction, like being able to expand and broaden a story and invent parts of it. So the transition came when I started reading more fiction. (Lyons, 185)

Ainsi donc, *Breath, Eyes, Memory* apparaît comme une extension fictive de son autobiographie ou bien une fiction dérivant d'une base autobiographique. En dehors du fait que les récits de Danticat sont des récits de sortie du trauma (à la fois de la part de ses personnages principaux et de sa part, puisqu'elle écrit depuis l'exil), ce qui en soi les rapproche des autobiographies d'Olaudah Equiano ou de Frederick Douglass, on peut légitimement se demander comment le lecteur négocie ce type de contrat. Danticat elle-même rapporte qu'à la sortie de *Breath, Eyes, Memory*, les lecteurs ont perçu ce livre comme étant le récit de ses mémoires : « When *Breath, Eyes, Memory* came out, people thought it was a memoir » (Lyons, 185). Ceci veut dire qu'il n'y avait pas d'équivoque pour le lecteur. Le trouble n'existe que de la part de l'auteure qui doit redéfinir le contrat fictif. Elle le fait dans l'édition de poche de *Breath, Eyes, Memory*, dans une lettre à Sophie, le personnage principal, en guise de postface, dans laquelle elle veut espérer que la singularité de son expérience puisse être reconnue. Elle clarifie ainsi le statut de cette œuvre qui devient un « documentaire » sociologique et que le lecteur ne devrait donc plus soupçonner d'être une pseudo-autobiographie. Et voici comment elle justifie à la fois cette lettre et sa liberté d'écrivain :

...it's a freedom that's not allowed writers from "minority groups" [...] I wrote the afterword because of the people who

insisted on reading the novel as a “study” of Haitian women. [...] I was so naïve that I never anticipated that people wouldn’t be able to make the distinction between one family’s story and an entire group’s story. I wanted to write the afterword not as an apology or a defense, but as a clarification. That’s why I decided to write it as a letter for Sophie. (Lyons, 185)

Ce faisant, elle réintroduit une première personne, dans le texte, qui est la personne de l’auteur et qui entretient un discours avec une personne fictive. Cet agencement, bien évidemment, est dirigé vers le lecteur qui doit à la fois réviser son jugement sur le pacte autobiographique et sur le pacte fictif. Ces petites touches successives ressemblent en réalité à un travail de coloriste ou de portraitiste, comme le suggère William L. Howarth : chaque petit trait de plume fabrique à la fois de l’illusion et du réel pour s’investir de la force de l’universel :

[...] an autobiography is a self-portrait. [...] A portrait is space and time, illusion and reality, painter and model – each element places a demand, yields a concession. A self-portrait is even more uniquely transactional. No longer distinctly separate, the artist-model must alternately pose and paint. [...] The image is also complete, and entirely superficial. [...] The process is alternately reductive and expansive; it imparts to a single picture the force of universal implications. (364)

Ce que fait Danticat tient à cela : ce sont des autoportraits qui participent du cubisme ou du fauvisme et qui donnent à voir du réel qui renvoie à l’universel : le trauma, la douleur, les relations matrilineaires. Le

contrat passé avec le lecteur est ambigu, contrairement à ce que peut faire Jamaica Kincaid, parce qu'il y a un déni d'autobiographie et parce qu'il y a cette volonté formelle de fictionaliser l'autobiographie. Ce que, par contre, ces deux femmes ont en commun, c'est de confirmer que les voies féminines sont rares et que le simple fait d'écrire participe à la fois d'un acte de transgression et du dire autrement, dans des normes non convenues qui peuvent aussi participer du désarroi et de l'instabilité du lecteur, ce que réitère Danticat :

When I was growing up, most of the writers I read were male. I don't think I read a single female writer until I came to the United States. So writing almost felt like it was a forbidden activity. Being poor and being female, it was unheard of to write books. It was a double transgression. Using those metaphors, for me, wasn't a way of saying writing was natural for a female, but almost to impose these "female" metaphors and female-linked activities on what is often taken as male territory. (Lyons, 192)

Il est nécessaire d'ajouter une troisième transgression à ce que précise Danticat : celle d'être Afro-caribéenne. Femme, pauvre, afro-caribéenne : cette triple minorité et la rareté des textes qui en font état font vraisemblablement glisser les auteures vers des récits autobiographiques, à leur corps défendant ou pas mais organisent en tous cas une filiation avec les récits que H.L. Gates analyse. Il est davantage question en définitive d'un souci autobiographique que d'un acte autobiographique : de manière étymologique, écrire la vie, la sienne, en l'amalgamant à celles des autres, réelles ou pas, pour sortir d'un silence mortifère.

Le troisième mouvement de conscience découle des deux premiers : c'est celui qui consiste, tout comme chez J. Kincaid, à être archiviste. C'est un

acte quasiment militant, activiste, qui élabore ce que l'on pourrait nommer « un reportage romanesque ». Lorsque Danticat s'exprime sur le travail d'écriture de *The Farming of Bones*, elle livre entre les lignes, une des structures de son roman :

I read a lot of books. There were accounts in Spanish, especially by Dominican scholars. The book that I found most powerful was called *Blood in the Streets*, written by a journalist from *Collier's* magazine. He was assigned that story in 1937 and wrote about the massacre as the victims were streaming in across the border, so there was immediacy to his account. I also spoke to lots of people, older people, and read accounts in archives of justices of the peace along the border. (Lyons, 191)

Ce minutieux travail de recherche est très proche du travail de l'historien ou de celui du journaliste. Il y a chez Danticat en effet, une exigence et une compulsion de la parole, tout comme dans le travail journalistique, sur des événements ou des faits de société, qui doivent être explicités, mis à jour, mais surtout qui doivent cesser d'être tus. Mais, contrairement à ce qui se passe pour le journaliste ou l'historien et à l'instar de ce qui est le fondement de beaucoup de récits du trauma, Danticat se trouve dans une position (haïtienne, femme, pauvre et noire) où la réalité dépasse la fiction. Ethan Casey résume cette position de manière lapidaire :

She [...] writes about what she knows. She is sure to enjoy commercial good fortune in years to come not only by virtue of her "multicultural" background in the vulgar sense, but because her large talent has been blessed with a subject – Haiti – replete with lastingly important implications that American readers need

and should want to ponder. In short, she has her work cut out for her. (Casey, 525)

Il ne viendrait jamais à l'idée d'un quelconque critique de dire que le matériau de Jane Austen ou de George Eliot était « taillé » pour elles. Ce qui est exprimé à leur encontre va davantage vers une gratification de leur talent au service d'une réalité socio-économique dont elles décrivent les effets d'un point de vue différent, voire complémentaire, de celui de leurs homologues masculins. Mais, cela est pourtant vrai : ce matériau était « taillé » pour elles, tout comme il peut l'être aujourd'hui pour Edwidge Danticat. Il y a ici un double effet mimétique : celui qui consiste à être une femme qui écrit des histoires de femmes puis à écrire des fictions qui sont une représentation de la réalité. Le premier effet mimétique (être une femme noire écrivant des récits sur d'autres femmes noires) trouble la fiction non pas d'un effet de réel mais d'un effet d'autobiographie. Et même si Danticat écrit *Breath, Eyes, Memory* en utilisant quelques éléments autobiographiques, lorsqu'elle écrit *The Farming of Bones*, elle conçoit une œuvre de fiction dans un souci d'authenticité fondé sur des recherches dont elle cite les sources. L'effet mimétique n'est pas seulement obtenu grâce à son travail artistique fictionnel, il est aussi le fruit de son travail de documentaliste. Elle écrit donc des *docu-fictions* dont le but est d'obtenir l'adhésion pleine et entière du lecteur sur des histoires vraies qui dépassent la fiction. Barbara Foley, qui a travaillé sur le problème de la fiction documentaire en littérature noire, dit d'ailleurs que ceci est un mode extrêmement fréquent dans ce type de récit, y compris lorsqu'il s'agit d'autobiographies. Il y a selon elle trois raisons principales qui déclenchent le souci du documentaire chez ce type d'écrivains : premièrement, le matériau de départ, excessivement traumatique et qui, par définition, défie la fiction ; deuxièmement, un lectorat particulièrement réticent à s'engager vers la lecture

de fictions dont l'effet mimétique serait troublé à la fois par des histoires invraisemblables et par un effet de miroir improbable ; troisièmement, la position marginale de ces écrivains appartenant à une minorité, dont le lectorat doit être sollicité et amadoué par des modes mimétiques plus convaincants et percutants que la fiction seule. Au cœur de cette stratégie, se trouve la volonté farouche de dire l'Histoire pour cesser d'en être simplement la créature. Il importe de sortir ces histoires-là de la marge. De cette volonté, découlent des choix esthétiques particuliers – voire obligatoires – qui passent par l'autobiographie, le documentaire, la fiction et/ou un mélange dosé de ces trois modes, ce que Foley résume ainsi :

As Alfred Kazin, in reference to the autobiographical works of James Baldwin and Malcolm X, “if white middle-class writers who have always thought of literature as theirs are struggling to find a form and language for ‘this crisis of literature’, so-called minority writers brought up on collective experiences of oppression [...] have always thought of themselves as creatures of history.” This statement applies, I think, not only to autobiographers and memorists but also to writers working in various fictional modes: the authors of *Imperium in Imperio*, *Jubilee* and *Captain Blackman*, do indeed project themselves as “creatures of history”, and the violence and cruelty that these works portray point to the trying conditions that have given rise to an authorial consciousness so insistently grounded in the historical world.

(Foley, 390)

Ce fameux matériau, « taillé » pour Edwidge Danticat, c'est-à-dire focalisé sur une histoire haïtienne qu'elle connaît bien et dont elle propose une vision ethno-centrée, opte pour des choix esthétiques particuliers qui passent à la fois par l'autobiographie, le documentaire et la fiction. Ces choix d'écriture romanesque ne sont pas nouveaux, ils sont constitutifs du matériau de base qu'utilisent les écrivains dits « minoritaires » pour décrire l'histoire non officielle.

Les choix esthétiques de Toni Morrison sont, quant à eux, sensiblement différents. Il n'y a apparemment nulle trace autobiographique dans ses romans. Que cela soit *Beloved*, *The Bluest Eye*, *Sula*, *Tar Baby*, *Love, Paradise*, *Jazz*, etc., nul critique digne de ce nom ne pourrait émettre l'idée que ces romans seraient le fait d'une autobiographie déguisée. Son propos est hors-champ autobiographique et elle-même n'a de cesse de le répéter. Cela dit, elle écrit des *biographies* d'hommes et de femmes noires, sur lesquels elle a fait des recherches et compulsé des documents dignes de foi, tout comme Edwidge Danticat a pu le faire. C'est précisément parce qu'elle est une femme noire avec une histoire et un vécu particulier qu'elle met sa plume au service de ces hommes et de ces femmes qui ne peuvent eux-mêmes livrer leur quotidien, soit parce qu'ils sont morts depuis longtemps, soit parce que, tout bonnement, ils ne sont pas écrivains. En cela, elle est un scribe de la mémoire et du vécu. Ses romans sont soi-disant de la fiction épurée de toute trace autobiographique. Il est cependant intéressant de se pencher sur une interview qui date de 1981 avec Thomas Leclair. Dans cette interview, elle dit ceci :

Writing was the only work I did that was for myself and by myself. In the process, one exercises sovereignty in a special way. All sensibilities are engaged, sometimes simultaneously, sometimes sequentially. While I'm writing, all of my experience is

vital and useful and possibly important. It may not appear in the work, but it is valuable. (Leclair, 369)

L'expérience propre de l'écrivain est engagée dans l'écriture, que cela soit de manière simultanée ou séquentielle. Ce qui est dit aussi, entre les lignes, c'est que cette expérience personnelle, vitale et nécessaire, disparaît dans l'œuvre littéraire, mais est en même temps cruciale pour l'élaboration de cette œuvre. Dans de nombreuses autres interviews, elle dit aussi qu'elle se met au service de ce qui n'a jamais été entrevu. L'histoire de femmes et d'hommes noirs, mesurée à l'aune de leurs propres affects et installés depuis leurs propres points de vue, est la substance de son œuvre. Puisqu'elle est femme *et* noire, son œuvre, tout comme celle d'Edwidge Danticat est « taillée pour elle ». Elle n'écrit cependant pas son autobiographie mais ce qu'elle est lui permet d'écrire la biographie de femmes et d'hommes qui non seulement revisitent les canons de l'histoire autobiographique noire mais aussi blanche. C'est ce qu'elle livre en substance dans son essai *Playing in the Dark* (1993) qui pose non pas la question : « qu'est-ce qu'être noir ? » mais : « qu'est-ce qu'être blanc ? ». En cela, elle est une montreuse de paradoxes lorsqu'elle démontre que le noir participe de l'édification de l'image de l'homme blanc.

Le débat, pour un écrivain noir américain, est cependant toujours centré autour de la « double-conscience », comme a pu la définir W.E.B. Du Bois. Toni Morrison ne fait pas exception à ce principe, même si son cheminement est différent de celui des deux autres auteurs de ce corpus. Elle ne s'en cache d'ailleurs pas non plus, dans une interview donnée à Jones et Vinson en 1984. Quand il lui est demandé de quand datent ses opinions spécifiques sur les valeurs attachées au fait d'être noir, elle répond ceci :

I came to that as a clear statement very late in life, I think, because I left home, say at 17 and went to school, and the things I studied were Western, and you know, I was terrifically fascinated with all of that, and at that time any information that came to me from my own people seemed to me to be backwoods and uninformed. You know, they hadn't read all these wonderful books. You know how college students are. And, I think, I didn't regard it as valuable as being Black. [...] But the consciousness of being Black I think happened when I left Cornell and went to teach at Texas Southern University. [...] So I think it was as a novice teacher, and that was in 1957 or 1958, that I began to think about Black culture as a subject, as an idea, as a discipline. (Jones, 173-174)

C'est une histoire de personnalité qui se trouve clivée par la fréquentation de livres qui ne parlent pas de sa communauté – ce qui est un point commun avec Kincaid et Danticat – mais aussi par l'exode hors de la communauté – Cornell, Texas – qui est aussi un autre point commun avec les deux autres auteures. Le projet, on le voit bien, consiste non seulement à se pencher sur les symptômes de ce que c'est que d'être noir, comme une « discipline » universitaire, mais il consiste bien évidemment à se pencher sur soi, pour se définir soi-même dans cet espace qu'est la double-conscience. Quand Toni Morrison dit encore dans une autre interview en 1992 : « I never absorbed racism, I never took it in. That's why I wrote *The Bluest Eye*, to find out how it felt » (Bigsby, 28), elle dit que le projet de ce premier roman était un projet personnel pour se mettre dans sa deuxième peau : non pas celle d'une intellectuelle, mais celle d'une femme noire qui pourrait être sujette au racisme. C'est un projet littéraire qui permet une définition de soi-même. Tout

simplement, parce qu'à cause du trauma de l'esclavage, le doute persiste sur « qui je suis », mais aussi parce qu'à cause du trauma et de ce doute, « je » ne sais pas où « je » peux m'ancrer, prendre racine, être autonome, trouver l'estime de « moi » et survivre. L'écriture et le dire de soi – même par personnes interposées – deviennent ce lieu et, comme pouvait le pressentir Gronniosaw, deviennent impérieux, parce qu'ils mettent fin au silence en amorçant un dialogue. Le livre ne parle pas « de moi », le livre enfin « me parle ». Il devient donc un espace communicationnel au même titre que peut l'être n'importe quel espace socio-culturel.

Et c'est là tout le projet des autobiographies ethniques : c'est un acte de survie, par le truchement duquel l'auteur se concentre sur sa personne et sur son intimité, plutôt que sur le social qui l'élimine. En cela, l'autobiographie afro-américaine et afro-caribéenne est le produit non pas de son auteur, mais de toute une culture, ou une histoire qui impose le traumatisme du non-être et donc du silence.

Toni Morrison n'écrit pas son autobiographie. Elle écrit des fictions. Mais ses fictions sont des projets d'auto-découverte en termes d'ancrage en tant que femme, américaine, noire, lettrée. Ce sont aussi des projets de survie et elle s'en est exprimée à plusieurs reprises : comment vivre avec tout cela lorsque l'on est divorcée avec deux enfants à charge. En filigrane, c'est d'ailleurs ce qu'elle dit à Nellie McKay lors d'une interview :

I'm interested in survival – who survives and who does not, and why – and I would like to chart a course that suggests where the dangers are and where safety might be. I do not want to bow out with easy answers to complex questions. It's the complexity of how people behave under duress that is of interest to me.

(McKay, 420)

On peut arguer qu'elle-même était dans un double système de survie : être femme, intellectuelle, noire, **et** faire vivre une famille. On peut aussi poser ses fondements, lorsqu'on la compare à Kincaid et Danticat : son système est davantage centré sur la codification que sur la révélation. Kincaid et Danticat en effet révèlent que leurs écrits possèdent des éléments autobiographiques, ou bien même le sont complètement ; Toni Morrison, au contraire, s'en défend. Son propos se situe évidemment ailleurs : la différence majeure qui l'oppose aux deux autres auteurs, en définitive, est qu'elle est américaine. Le substrat culturel n'est pas le même, le projet esthétique non plus. Pour reprendre les termes de Françoise Lionnet, il s'agit aussi pour elle de mettre à plat le réseau des relations héritées des générations passées et de complexifier l'image dominante, nationale, que l'Amérique a d'elle-même :

If today's generation is a good index, "America's inescapable ideology" of individualism is alive and well in our schools. But the myths of individuality coexist with the myths of community that American citizenship entails. The "we" that educational institutions put in place, is but an arbitrary pronoun referring to an abstract community forged on school benches, and as potentially indeterminate as the one implied by the phrase used by the framers of the constitution: "we the people".

(Lionnet, 388)

Ainsi, dans ce débat hérité des pères fondateurs de la nation américaine, il y a présence d'une autre double conscience : celle qui consiste à être inclus dans un « we » communautaire et celle qui se fonde sur une idéologie de l'individualisme qui, finalement, libère des contraintes de la communauté. Ces deux tropes, le « we » et le « I », on le sent bien, deviennent complètement

arbitraires quand il s'agit de l'homme ou de la femme de couleur. De fait, s'efforcer d'appartenir à ce « we » **et** d'exister en tant qu'individus, sont deux entreprises historiquement périlleuses, socialement contradictoires et économiquement aléatoires. Ce sont pourtant, ontologiquement, des entreprises obligatoires. Pour une femme de couleur, l'entreprise est encore plus complexe. Ce que prouve Toni Morrison de manière radicale au travers d'un personnage comme celui d'Eva qui *réussit* en s'automutilant ou, comme Sula, qui *réussit* en devenant paria, ou Heed qui *réussit* en étant achetée, ou Jadine qui *réussit* en étant top modèle diplômée de la Sorbonne. Son entreprise esthétique se concentre sur la mémoire des femmes noires, même si elle s'en défend systématiquement, y compris en centrant son dernier roman, *Home*, sur la soi-disant problématique de l'homme. Il est intéressant de noter ici qu'à la fin de ce roman, ce sont les femmes qui excluent l'homme (Frank Money, sauveur de sa sœur, lui-même brisé par le « we the people »), pour mieux soigner la femme. La femme noire américaine doit être soignée, sa mémoire aussi, la mémoire du peuple (« people ») noir américain encore bien davantage. Cela dit, le processus est celui d'inclusion, plutôt que d'exclusion. Ce qui veut dire que la mémoire du peuple américain (« we the people ») doit être vivifiée par celle des femmes afro-américaines qui disent en quoi l'homme afro-américain participe de cette entreprise communautaire, individualiste, entrepreneuriale, tout en disant que les stratégies de survie qu'elles inventent participent de ces mêmes principes. Le travail de mémoire devient crucial, le travail d'écriture devient impérieux, le travail de recentrement sur ce qui pose problème en tant que femme noire, devient constitutif du « we the people » et du « I » individualiste, entreprenant et revendicateur mais exigeant dans la volonté de participer pleinement et entièrement à cette communauté.

Restent les stratégies qui sont à la fois des stratégies de survie (en tant que femme), des stratégies de vie (en tant qu'Américaine, noire de surcroît) et des stratégies narratives qu'Ashraf H.A. Rushdy expose de cette manière-là, à propos de Morrison :

Morrison's "rememory" is a nice addition to the vocabularies of both psychology and narratology – psychology because anamnesis becomes accessible to rediscovery as well as discovery, narratology because the word suggests the process by which narrative worlds are incretions as much as re-creations, as much remimesis as mimesis. We are familiar with those devices, in both literary and film art, wherein a memorable sentence or action is delivered or done at the beginning of the work in order that it may be reiterated at a critical juncture later in the narrative, demonstrating either ironic or empathetic development. This folding back on itself gives the work of any narrative its own mimetic quality, a remimesis. Morrison's novels, studies in the process of rememory in character's lives, are especially concerned with how anamnesis serves and conserves a sense of self. (Rushdy, 303)

Deux concepts sont éminemment importants dans ce processus de « rememory » propre à Morrison : d'une part, le concept d'« incretion », d'autre part, celui de répétition incrémentale. Ils sont révélateurs, en réalité, de ce que fait T. Morrison en termes de codage de ses propres traces autobiographiques. John N. Duvall, développe cette idée en se concentrant sur deux romans de Morrison : *Song of Solomon* et *Tar Baby*. Son argument de départ est que les deux romans se concentrent sur le débat intérieur de deux

jeunes afro-américains – Milkman Dead et Jadine Childs – dont les personnalités sont *clivées* entre le désir d’assimilation aux valeurs de la classe moyenne blanche et les voix/voies qui exigent d’eux la reconnaissance d’une identité noire. Il poursuit plus avant, en affirmant que ces deux personnages emblématisent le propre combat de Morrison pour construire une identité authentique en tant qu’afro-américaine :

In *Song of Solomon*, the gesture is overt. Milkman is born the day after Morrison’s birthday, February 18, 1931. The action of the novel covers thirty-two years, ending in 1963 when Milkman finally achieves a racialized identity, a time that corresponds in Morrison’s life to a marriage that was soon to end and the beginning of a career as a writer. *Tar Baby*, I shall argue (...) more directly draws on her family history. (Duvall, 326)

L’exemple de *Tar Baby* nous intéresse au plus haut point, parce qu’il est à la fois dans l’« increation » et dans la répétition incrémentale. En effet, *Tar Baby* est dédié à des femmes particulières, de la manière qui suit :

Mrs Caroline Smith

Mrs Millie MacTeer

Mrs Ardeliah Willis

Mrs Ramah Wofford

Mrs Lois Brooks

And each of their sisters,

All of whom knew

Their true and ancient properties. (T.B.)

Puis, la page suivante, T. Morrison installe un exergue biblique :

For it hath been declared
Unto me of you, my brethren, by them
Which are of the house of
Chloe, that there are
Contentions among you
(1 Corinthians 1:11)

Duvall poursuit en révélant que Morrison s'introduit elle-même, à la fois en nommant les femmes qui forment l'environnement de sa propre famille – sa mère, sa sœur, ses tantes et sa grand-mère – qui ont obéi à leurs vraies valeurs ancestrales mais aussi en se nommant elle-même – the house of Chloe – puisque son vrai nom est en réalité Chloe, Ardelia, Willis. Ce faisant, elle s'interroge – de manière autobiographique – sur sa propre authenticité dans cette identité-là, tout en affichant celles de sa mère, de sa sœur, de ses tantes, de sa grand-mère, ce que Duvall poursuit plus loin, en disant :

The overtly personal dedication and the coded reference to personal identity in the biblical epigraph prefacing *Tar Baby*, therefore, imply that the personal does not drop out once one turns the page and enters Morrison's fictional world. Taken together, dedication and epigraph create a curious parallel between Morrison's relations to her women relatives and Jadine's struggle with the "night women" in *Tar Baby*, who haunt her dreams and demand her acceptance of a particular enactment of black female identity. (Duvall, 332)

Ce codage permet, d'une part, de révéler, dans une structure d'« increation », le projet intime de Toni Morrison : découvrir sa propre identité en la questionnant. D'autre part, le terme « ancient properties » apparaît deux fois dans le roman. La première fois, Jadine est seule sur l'île des Chevaliers. La voiture est en panne, Son est parti chercher de l'essence. Elle s'éloigne de la voiture et s'enlise dans ce qui semble être un marigot. Des femmes pendent des arbres, la regardent et pensent ceci :

They were delighted when first they saw her, thinking a runaway child had been restored to them. But upon looking closer they saw differently. This girl was fighting to get away from them. The women hanging from the trees were quiet now, but arrogant – mindful as they were of their value, their exceptional femaleness; knowing as they did that the first world of the world had been built with their sacred properties. (T.B., 184)

Cette scène est surréaliste, d'aucuns disent qu'elle appartient au réalisme magique de l'écriture de Morrison ; il serait pourtant intéressant de se concentrer sur la valeur symbolique de son onirisme. Ces femmes apparaissent comme dans un rêve, pendues à des arbres, disent qu'elles sont exceptionnelles et qu'elles sont le commencement du monde, excluant toute autre possibilité d'être femme. Ceci exclut toute autre forme de liberté, comme cela est dit plus loin : « they wondered at the girl's desperate struggle down below to be free, to be something other than they were » (T.B. p.184). On ne peut que s'interroger sur les dissensions dans la maison de Chloé : Chloé Ardelia Willis, aurait-elle en effet désespérément voulu se libérer des injonctions de sa mère, de sa grand-mère, de ses tantes et de sa sœur ?

La deuxième fois où le terme « *ancient properties* » apparaît, se trouve à la toute fin du roman. Son est revenu sur l'île des Chevaliers, à la recherche de Jadine. Il est avec Thérèse, originaire de l'île qui lui dit : « *Forget her. There is nothing in her parts for you. She has forgotten her ancient properties* » (T.B., 308). La boucle est bouclée. Il s'agit de l'avant dernière page du roman. La première s'ouvrait par une liste de femmes (faisant toutes parties de la famille de Morrison) qui avaient toute une connaissance pleine et entière de leur « *ancient properties* ». L'autobiographie, ici, situe le questionnement intime de Toni Morrison. Que faire de cette lignée matrilinéaire ? Comment se positionner par rapport à elle ? Comment exister hors d'elle ? C'est tout le questionnement de Jadine mais aussi de Sula, de Nel, de Christine et de Heed. C'est aussi, visiblement, le questionnement de Chloé Ardelia Willis.

Le problème de l'autobiographie, ou des traces autobiographiques, est un problème délicat. Lorsqu'il est mesuré, à l'aune des littératures dite ethniques, il devient essentiel. Parce que l'essence de l'être est sans arrêt en questionnement. Pour ce qui concerne Kincaid, Danticat et Morrison, c'est une question qui, même à l'état de trace, permet une survie de l'être mais aussi de l'être féminin, au travers du livre qui « me » parle, même si « ma » communauté ne le fait pas, parce que la culture dominante ne parle pas de « moi » et que même « ma » communauté oublie ce que « je » suis pour obéir à des principes communautaires. Le livre, de fait, « me » parle et, ce faisant, parle à d'autres. Les principes autobiographiques, même à l'état de trace, envisagent des stratégies, non pas de survie individuelle, mais de vie à l'intérieur d'un trauma communautaire.

QUATRIEME PARTIE

Les diktats du vivant

*When you've suffered a great deal in life, each additional pain is both
unbearable and trifling.*

Yann Martel, *Life of Pi*

*Contrary to what we may have been taught to think, unnecessary and unchosen suffering wounds us
but need not scar us for life. It does mark us. What we allow the mark of our suffering to become is
in our own hands.*

bell hooks, *All About Love: New Visions*

*À présent, il nous reste encore notre possible dignité. Nous avons échoué
en tout, nous pourrions peut-être sauver encore cela : la dignité.*

Wajdi Mouawad, *Incendies*

CHAPITRE PREMIER

LES STIGMATES DE LA SOUFFRANCE

Les stratégies de survie que les personnages des romans de Morrison, Kincaid et Danticat explorent se font aussi à « leur corps défendant ». Tous ces romans proposent en effet une lecture des corps qui problématise les phénomènes de survie et de résilience. Le corps est avant tout un lieu où la souffrance s'écrit et où une lecture de la survie peut s'opérer. Il s'agit pour les auteures de fabriquer des œuvres de fiction qui permettent au lecteur d'entrer dans la maison de la souffrance, comme le signale Dean Flower : « perhaps what lifts any serious fiction out of the realm of the merely "talented", "skillful", and "fresh" is the way they bring us into the house of pain. » (Flower, 209). Les corps sont ainsi non seulement les réceptacles de la douleur mais aussi de véritables habitats qui évoluent en fonction d'elle : tout se passe comme si les personnages créaient des espaces mentaux supplémentaires où peuvent enfin s'écrire les affres de leurs supplices. Il y a du reste, bien souvent, création ou réappropriation d'un lieu physique (une maison, une case) après qu'un évènement traumatique a eu lieu. L'exemple le plus convaincant de la contiguïté entre un état de désolation interne et la création d'un espace physique se trouve dans *Sula*, où Eva, après s'être fait amputer d'une jambe, revient au Bottom et construit une maison :

Sula Peace lived in a house of many rooms that had been built over a period of five years to the specifications of its owner, who kept on adding things: more stairways – there were three sets to the second floor – more rooms, doors and stoops. There were rooms that had three doors, others that opened out on the porch only and were inaccessible from any other part of the house; others that you could get to only by going through somebody's bedroom. The creator and sovereign of this enormous house [...] was Eva Peace. (S., 30)

Eva Peace est donc la maîtresse souveraine de cet espace qu'elle dirige depuis le troisième étage. Cette maison peut se lire cependant, non pas comme un lieu où le pouvoir s'exécute mais comme un lieu où aucun autre pouvoir ne peut s'exercer. C'est un lieu « mental » concrétisé. Les nombreux escaliers qui montent au deuxième étage peuvent, certes, permettre des assauts, mais ils constituent aussi des échappatoires. Les nombreuses vérandas elles-aussi peuvent se lire comme autant de possibilités d'échapper à un quelconque oppresseur. Quant aux pièces qui n'ont qu'un seul accès possible et les autres qui en ont trois, elles peuvent aussi se lire comme des endroits sûrs ou bien des lieux d'où la fuite salvatrice est possible. Mais, puisque le maître d'œuvre de cet agencement n'est autre qu'Eva Peace, il est facile de conjecturer qu'il est l'exact reflet de ses stratégies de survie : bien qu'elle soit unijambiste, elle invente non pas un espace de plain-pied mais un lieu d'où elle trône depuis le troisième étage, et d'où, malgré tout, elle peut descendre des escaliers pour tuer son fils en perdition et se jeter de sa fenêtre pour tenter de sauver sa fille Hannah qui a pris feu. En d'autres termes, les stigmates de la douleur – une jambe sectionnée – trouvent un lieu d'expansion dans un espace physique qui rend possible les impossibilités corporelles. Le lieu physique, hors du corps,

devient donc la projection de stratégies de vie et de survie que le mental élabore à partir du corps.

Il en va de même pour un autre personnage emblématique du roman. Il s'agit de Shadrack, dérangé mental, que tout le village stigmatise comme le « désordre » fait homme. Un jour, Sula et Nel pénètrent dans sa maison. Elles viennent de jouer avec un petit garçon nommé Chicken Little. En le faisant tournoyer autour d'elle comme une toupie, Sula lui lâche accidentellement les mains. Le petit tombe à l'étang et ne reparaît plus. Sula et Nel ont soudain l'impression que quelqu'un a été témoin de la scène. Elles se précipitent vers la cabane non loin en dépit de la frayeur que peut leur inspirer Shadrack :

The terrible Shad who walked about with his penis out, who peed in front of the ladies and girl-children, the only black who could curse white people and get away with it, who drank in the road from the mouth of the bottle, who shouted and shook in the streets. (S, 62)

Ce personnage est déjà connu du lecteur, puisqu'il a fait l'objet d'un chapitre entier. Il y est décrit comme un aliéné qui revient au pays avoir été blessé corps et esprit en France pendant la première guerre mondiale. Il vit à l'écart du village et n'y fait des incursions que pour en troubler la paix avec ses propres dérangements mentaux et ses facéties hors du commun, lorsqu'il se promène ivre dans les rues du Bottom. Il est en quelque sorte le symptôme parfait du désordre, de la menace à l'ordre public, de l'obscénité, voire même de la malpropreté. Or, voici ce que découvre Sula, lorsqu'elle pénètre dans sa maison au milieu des bois :

The neatness, the order startled her, but more surprising was the restfulness. Everything was so tiny, so common, so unthreatening. Perhaps this was not the house of the Shad. [...] This cottage? This sweet old cottage? With its made-up bed? With its rag rug wooden table ? (S., 61-62)

Tout comme dans le cas d'Eva, sa maison est le reflet inverse de ce que son corps et son esprit ne peuvent plus faire, à cause de son trauma. Cependant, sa stratégie interne a consisté à fabriquer un espace où « the house of pain » que son corps charpente puisse être contrôlée, contenue dans ce que l'on pourrait nommer « le corps subliminal », un corps traumatisé mais cependant instruit par le trauma. Ce sont aussi, dans les deux cas, des espaces de survie, des « demeures » où les corps traumatisés peuvent se retrancher et survivre au trauma, ce que fait Amabelle également dans *The Farming of Bones*, après avoir été torturée et été témoin de la mort violente de la plupart de ses proches. Lorsqu'elle arrive au Cap en Haïti avec Yves qui, comme elle, a survécu aux exactions du dictateur Trujillo, leurs corps victimisés, claudiquants, les signalent immédiatement comme les marqueurs d'un entre-deux mondes : « We were *those* people, the nearly dead, the ones who had escaped from the other side of the river » (F.B., 220). Il y a là, dans les interstices des regards croisés, l'installation d'une hiérarchie du pouvoir entre celui qui regarde et celui qui est regardé, comme l'analyse Rosemarie Garland-Thomson dans son essai « The Politics of Staring » :

Because staring at disability is considered illicit looking, the disabled body is at once the to-be-looked-at and not-to-be-looked at, further dramatizing the staring encounter by making viewers furtive and the viewed defensive. Staring thus creates

disability as a state of absolute difference rather than simply one more variation in human form. At the same time, staring constitutes disability identity by manifesting the power relations between the subject positions of disabled and able-bodied. (57)

C'est en effet de cette absolue différence dont il est question ici. Le pouvoir est ainsi, ce qui doit se trouver ailleurs, on pourrait presque dire, dans ce qui n'est pas « naturel », c'est-à-dire, dans le « surnaturel ». Et là encore, pour ce qui concerne Yves et Amabelle, les stigmates portés par les corps et non seulement visibles mais décryptables par toute la communauté, veulent trouver un succédané de réparation dans un lieu particulier. En effet, quelques années plus tard, le corps victimisé et l'âme tourmentée d'Amabelle, vont trouver refuge dans un espace physique créé spécialement pour elle :

As his fortune had grown, Yves had added four more rooms to the courtyard, two of them mine and mine alone. [...] There were times when I shut myself in those rooms that were mine and took to bed for months, times when I had too much lint on my throat, or an aching arm that prevented me from sewing, when the joint of my knee would throb, and the ringing in my ears would chime without stop. (F.B., 269)

Ces pièces ajoutées au corps de la maison ne sont évidemment pas des souffrances ajoutées au corps ; elles sont par contre le symptôme visible des stigmates de la douleur qui augmentent la mémoire du corps tout en le réparant. Ces pièces supplémentaires sont donc bien entendu des lieux où le corps meurtri peut se replier, s'apaiser et fabriquer des stratégies de survie à partir de cette mémoire reconstruite.

Ces trois personnages : Eva, Shadrack et Amabelle ont en commun le fait de « fabriquer » des lieux qui refaçonnet leur propre douleur. Ils ont aussi en commun que les traumatismes qu'ils ont subis sont manifestés et signalés par leurs propres corps : une jambe sectionnée dans le cas d'Eva, des dysfonctionnements physiques et mentaux, doublés d'un état d'ébriété presque constant dans le cas de Shadrack, et un visage défiguré augmenté d'une démarche claudicante dans le cas d'Amabelle. Nous sommes-là non pas simplement dans des symptômes de corps-mémoires mais de corps-documents que chacun de leurs congénères peut « lire », interpréter, se réapproprier à l'aune de ses propres traumatismes non visibles et non visuels. La problématique de ces « corps-documents » est double : il faut à la fois inventer des stratégies personnelles et individuelles pour survivre au trauma intime mais pour aussi pour se confronter à la communauté dont le regard ne cesse de questionner les stigmates corporels du trauma, pour reprendre les analyses de R. Garland Thomson. Ce sont là des individus fantômes comme le précise Heather Hewett :

As a result, Amabelle lives like a “ghost”, trapped somewhere between past and present. She cannot escape her memories to live more fully in the present moment; even the act of having sexual intercourse – what had, in her former life with Sebastien, made her feel completely alive – only leaves her with “an even larger void in the aching pit of my stomach” (250). She is haunted by her younger self, by the life she might have had but never will. (Hewett, 132)

Le stigmate physique confère à ces trois personnages un statut particulier : celui de fantôme, personnage transitionnel entre l'ici et l'au-delà.

Cet entre deux mondes que Hewett souligne, c'est-à-dire entre le passé et le présent mais encore entre ce qui aurait pu être mais n'a jamais été, les fait aussi accéder au statut de demi-démiurge. Le cas de Shadrack est pertinent, dans ce cadre-là, puisqu'il institue le fameux « National Suicide Day » (S., 14) qui finira par être une date tout aussi importante pour les villageois du Bottom que le dimanche de Pâques ou la nuit de Noël : « Easily, quietly, Suicide Day became a part of the fabric of life up in the Bottom of the Medallion, Ohio » (S., 16). Mais ce qui révèle de manière plus drastique encore sa position de demi-dieu, est la fin du roman. Il réussit en effet, de manière très naturelle, sans aucune forme de coercition, à mener une grande partie du village à la mort au cours d'une joyeuse parade dont il est l'initiateur :

...the Herrod brothers and flocks of teenagers got into the mood and, laughing, dancing, calling to one another, formed a pied piper's band behind Shadrack. As the initial group of about twenty people passed more houses, they called to the people standing in doors and leaning out of windows to join them; to help them further open this slit in the veil, this respite from anxiety, from dignity, from gravity, from the weight of that very adult pain that had undergirded them all those years before. (S., 160)

Il dirige là une danse macabre qui est en réalité une danse libératrice, « respite from anxiety », et qui mène ses congénères tout droit non pas vers le royaume des cieux, mais vers le royaume des ténèbres qu'il avait déjà annoncé par le « National Suicide Day » quelques vingt-deux années plus tôt. Ce qui est cependant le plus révélateur du trope du demi-démiurge, c'est que Shadrack, contrairement aux autres, ne meurt pas : « And all the while Shadrack stood

there. Having forgotten his song and his rope, he just stood there high up on the bank ringing, ringing his bell » (S., 162). Le fait d'être ainsi juché, sur les hauteurs surplombant le tunnel tout en agitant sa cloche devant cette apocalypse, le place en effet dans la position d'un Dieu des ténèbres, une réplique d'Hadès en quelque sorte qui peut précipiter les âmes des mortels dans l'ancre de la terre.

De la même façon, Eva, qui a régné sur le Bottom comme une prêtresse païenne – fabriquant un temple de sa maison où les habitants du Bottom viennent se réunir, rebaptisant de jeunes garçons qu'elle met à son service, sacrifiant son propre fils pour le sauver du néant, etc. – ne meurt pas. Lorsque Nel, à la fin du roman, vient la voir dans sa maison de retraite, Eva lui demande comment elle a tué ce petit garçon. La question tient du mystère, puisque personne à part Sula, Nel et Shadrack n'était présent au moment des faits. Or, Sula est morte en emportant le secret dans sa tombe et Shadrack n'avait pas davantage de rapport avec Eva qu'il n'en avait avec quiconque dans le village. Le dialogue qui suit épaissit le mystère tout en renforçant la position d'Eva en tant que shaman ou en tant que divinatrice :

“You think I’m guilty?” Nel was whispering. Eva whispered back, “Who would know that better than you?”

“I want to know who you been talking to.” Nel forced herself to speak normally.

“Plum. Sweet Plum. He tells me things.” Eva laughed a light, tinkly giggle – girlish.

“I’ll be going now, Miss Peace.” Nel stood.

“You ain’t answered me yet.”

“I don’t know what you’re talking about.”

“Just alike. Both of you. Never was no difference between you.”

(S., 169)

Il y a trois éléments essentiels dans cet échange. C’est d’abord le chuchotement – « *whispering...whispered back* » – comme au confessional. C’est aussi la trace d’un silence, d’un secret, d’un trauma qui ne peut être oralisé ouvertement. Le deuxième élément, c’est la révélation – « *Plum. [...] He tells me things* » – d’un commerce avec l’au-delà. Plum est en effet le fils qu’Eva a tué quelque quarante-quatre ans auparavant. Le fait qu’elle puisse être en contact avec lui élimine en quelque sorte le symptôme de la sénilité ou même de la folie. Encore un fois, cela installe Eva dans une dimension chamanique. En troisième lieu, il y a ce rire au milieu du passage qui pourrait justement être une marque de folie mais qui, en réalité, est la marque d’une distance ou d’une légèreté cathartique face au trauma. Il s’agit là d’un rire qui va ouvrir la conscience de Nel, qui, à la fin de ce chapitre (en même temps que la fin du roman), prend conscience qu’effectivement Sula avait été son seul point d’ancrage dans l’existence :

“All that time, all that time I thought I was missing Jude.” And the loss pressed down on her chest and came up into her throat. “We was girls together”, she said, as though explaining something. “Oh Lord, Sula,” she cried, “girl, girl, girlgirlgirl.”

It was a fine cry – loud and long – but it had no bottom and it had no top, just circles and circles of sorrow. (S., 174)

Ainsi, la question, la révélation et le rire d’Eva provoquent ce moment cathartique : Eva est donc la clé de voûte, l’élément architectural obligatoire

pour que la vie intérieure de Nel puisse soudainement faire sens. On peut aussi conjecturer que la reconnaissance subite des cercles dans lesquels elle se trouve enfermée, « circles of sorrow », donne à ce personnage une hauteur de vue – (a) top – qu'elle n'avait jamais eu jusqu'à lors. Eva devient donc un lien entre l'ici et l'au-delà, mais aussi entre l'expérience du corps et celle de la conscience, ce que Shadrack problématise aussi de manière plus tragique. Et leurs deux lieux d'habitation – la maison d'Eva et la cabane de Shadrack – dont on a pu dire plus haut qu'ils étaient des lieux de ressourcement et d'expansion pour leurs corps malades – sont en réalité des sanctuaires d'où ils peuvent à la fois panser et penser le corps et l'esprit et pas seulement les leurs.

Le cas d'Amabelle synthétise les deux autres exemples : elle n'est pas stigmatisée en tant que folle, contrairement à Shadrack, et elle peut marcher, contrairement à Eva, même en claudicant. Moyennant quoi, plutôt que de rester dans son « antre » pour fabriquer un sens à la fois pour elle et pour sa communauté, elle se déplace au-delà des frontières de son village. Elle recueille ainsi des témoignages, une somme d'histoires, dont son corps meurtri peut tirer des enseignements pour elle-même mais aussi pour la communauté. Ainsi, lorsqu'elle rend visite au père Romain qui avait été le prêtre de leur communauté à Saint-Domingue lorsque ni lui, ni elle, n'avaient encore physiquement été atteints par les affres de l'histoire, elle découvre, tout comme Nel, un être qui ne fait pas sens mais qui, en même temps, donne tout son sens à sa propre démarche. C'est la sœur du prêtre qu'elle rencontre d'abord et qui lui révèle ceci :

“He was beaten badly every day,” the sister said, stroking his shoulder. “When he first came, he told me they’d tied a rope around his head and twisted it so tight that sometimes he felt like he was going mad. They offered nothing to drink but his own

piss. Sometimes he remembers everything. Sometimes, he forgets all of it, everything, even me.”

“Forget”, mumbled Father Romain. (F.B., 261)

Cet homme a été décérébré par la torture. Son discours qui lui a été asséné pendant des mois de prison est devenu celui de ses tortionnaires. Tout le reste a été oublié (« forget »), éliminé, effacé. Le processus d’Amabelle est inverse. Nous avons parlé de corps-document plus haut, en réalité, toute sa démarche consiste à recueillir des témoignages, des documents, de manière à trouver des éléments précis (c’est-à-dire trouver des indices factuels sur la mort de son compagnon Sébastien et sa sœur Mimi) mais aussi de manière à ne pas oublier. En effet, ces corps-là, celui de Shadrack, celui d’Eva et celui d’Amabelle, sont avant tout des corps qui se souviennent. La mémoire devient un élément essentiel de leur survie et nous pouvons dire à ce stade-là que leurs lieux d’habitation sont aussi des sanctuaires de cette mémoire-là. La fin de *The Farming of Bones* donne par ailleurs une indication supplémentaire de ce qui relie ces trois personnages : Amabelle ne meurt pas ; elle se laisse glisser dans le fleuve qui sépare les deux mondes : Haïti et Saint-Domingue. Elle devient, ainsi physiquement, un élément transitionnel entre les deux terres mais aussi, métaphoriquement, entre l’ici et l’au-delà. Le fleuve devient subitement un espace où le temps est aboli et où dans cet interstice une pensée, une mémoire, une réflexion peuvent advenir :

In the coal black darkness of a night like this, unless you are near it, the river ceases to exist, allowing you to imagine just for a moment that all of them – my mother and father, Wilner, Odette, and the thousands whose graves are here – died natural deaths, peaceful deaths, deaths filled with moments of reflection,

with pauses and some regrets, the kind of death where there is time to think of what we are leaving behind and what better things may lie ahead. (F.B., 308)

Lorsqu'ensuite elle se laisse porter par le fleuve, elle métaphorise, plus avant, le courant « fluide » qui relie les morts et les vivants et fait prendre conscience au lecteur que son corps est le truchement par lequel cette métaphore donne un sens primordial et particulier aux stratégies de survie après un trauma. Dans un moment de conscience aigu, Amabelle, malgré ses traumas et ses infirmités, retrouve une forme d'intégrité, comme le précise Heather Hewett :

At this moment of heightened self awareness, we can understand Amabelle as simultaneously wounded and whole, injured and healed, able bodied and disabled. In this highly evocative image, the reader is left with a woman who embodies the contradictions on the crossroads. [...] this image presents another crossroads: at the border of Haiti and Dominican Republic, in the intermingling of Euro American and Afro Caribbean epistemologies, there is an invitation to explore the intersections of trauma and disability. (142)

L'opposition : trauma/stigmates physiques, conduit au symptôme : dépositaire d'une mémoire/commerce avec le spirituel. L'invitation qui nous est proposée par Hewett est de remonter aux sources de cette dialectique qui trouve son origine dans les mythologies africaines que les esclaves ont importées avec eux.

Il y a ainsi un Dieu emblématiquement présent dans toutes les cultures noires du nouveau monde auquel nous avons déjà fait allusion : Esu. Henry Louis Gates Jr., dans son livre *The Signifying Monkey*, décrit ce phénomène comme suit :

The topos that recurs throughout black oral narrative traditions and contains a primal scene of instruction for the act of interpretation is that of the divine trickster figure of Yoruba mythology, Esu-Elegbara. This curious figure is called Esu-Elegbara in Nigeria and Legba among the Fon in Benin. His new world figurations include Exu in Brazil, Echu-Elega in Cuba, Papa Legba (pronounced La-Bas) in the pantheon of the Loa of Vaudou of Haiti, and Papa La-Bas in the Loa of Hoodoo in the United States. (Gates, 5-6)

Ce Dieu est emblématique à plus d'un titre. En dehors du fait qu'il soit présent un peu partout dans la tradition orale noire des Amériques, c'est un Dieu qui possède des attributs physiques qui ressemblent de manière étonnante à ceux des personnages que nous venons de décrire. En effet, il claudique, parce qu'il a une jambe plus petite que l'autre mais cela n'est en aucun cas un handicap. C'est, au contraire, un atout majeur, comme le note Gates : « In Yoruba mythology, Esu is said to limp as he walks precisely because of his mediating function: his legs are of different lengths because he keeps one anchored in the realm of the gods while the other rests in this, our human world » (Gates, 6). Gates précise ainsi le trope de l'être médiumnique qui doit sa fonction à son infirmité physique. En d'autres termes, la difformité du corps signale non seulement une « autreté » de l'enveloppe charnelle, mais aussi une exception spirituelle. Il s'agit là d'un enjeu qui fonde, dans une

certaine mesure, les principes de résilience et de stratégie de survie des hommes et des femmes noirs issus de l'esclavage qui ont dû « lire » leur corps, non pas par le prisme d'une temporalité restreinte et douloureuse, mais à l'aune d'une temporalité plus vaste et plus significative, où leur trauma peut enfin sortir du non-sens. Amabelle, Eva et Shadrack organisent donc une double lecture : celle du corps dans son identité présente et celle de l'esprit, dans sa réalité passée, présente et future. Ils sont, en cela, des liens obligatoires pour leurs communautés respectives qui contribuent aussi à asseoir leurs positions de demi-démiurges. Leurs habitats (maisons/cases, etc.) dont ils font des « temples » permettent finalement de signaler des lieux où une communication avec l'(es) esprit(s) devient possible. La maison de la douleur (le corps) est transcendée et acquiert une dimension hiératique (le temple) dans laquelle peut se concentrer et s'opérer une sortie du trauma. Le temps et l'espace historiques finissent par céder la place à un temps et un espace non humain : pour reprendre les termes de Mikhaïl Bakhtine, il s'agit là d'un chronotope dans le chronotope du roman (Bakhtine, 237). C'est-à-dire que les histoires individuelles peuvent s'inscrire de manière historique dans un lieu particulier qui devient un lieu où la mémoire collective « se cristallise et se régénère » (Nora, 7). Le silence ou l'absence de documentation historique qui enveloppe les destinées de ces personnages oblige la fabrication d'un outil (la maison) qui exorcise à la fois les histoires et l'Histoire. Selon Nora, la mémoire est ce qui lie l'Histoire aux histoires : « If we were able to live within memory, we would not have needed to consecrate *lieux de mémoire* in its name. Each gesture, down to the most every day, would be experienced as the ritual repetition of a timeless practice in a primordial identification of act and meaning » (Nora, 8). Cette logique implique que la mémoire qui est soumise à la double dialectique du souvenir et de l'oubli a nécessairement besoin d'un ancrage physique où elle peut se matérialiser. Ces quelques exemples montrent

que, la mémoire de la souffrance est d'abord matérialisée dans les corps. Elle est ensuite tenue captive dans des lieux que nous avons nommés « temples », parce qu'ils deviennent symboliquement le point d'ancrage significatif de toute une communauté grâce aux personnages qui les créent. La maison de Shadrack, isolée au fond des bois, est un lieu de ressourcement pour lui seul ; cependant, sa présence au sein du village ainsi que le « National Suicide Day » qu'il instaure, offre un pôle de convergence qui fait sens pour tous les habitants du Bottom. Ces personnages « signifient » visuellement qu'ils viennent d'un « ailleurs » traumatique, et le signe visuel n'est plus seulement la couleur de la peau. En cela, ils sont porteurs d'un message plus complexe, à la différence de Bill Cosey dans *Love* qui lui aussi « invente » une maison qui est significative pour sa communauté. Cette maison est, en effet, beaucoup plus séculaire : elle est construite autour de plaisirs immédiats que ce soit ceux que procurent les corps entre eux, ceux que procurent l'argent ou ceux que procure la notion de bien-être présent. Dans d'autres romans, dont *The House of Mr. Biswas* de V.S. Naipaul, hors de notre corpus, est probablement l'exemple le plus significatif, l'élaboration d'une construction, signifie toujours la sortie individuelle d'un système de contraintes culturelles. Dans le cas de Biswas, il s'agit d'une dystopie, puisque la maison dysfonctionne et qu'elle ne peut jamais, finalement, accueillir durablement les membres de sa famille. Néanmoins, cette maison lui fait acquérir un statut hors du groupe, tout comme Hélène, la mère de Nel dans *Sula*, ou comme Lucy à la fin du roman de J. Kincaid, ou encore un personnage secondaire de *Breath, Eyes, Memory*, Gabrielle Fontenau, dont la sublime maison signale la réussite transculturelle.

Esu, qui est la figure qui sous-tend les « bâtisseurs » de temples que sont Eva, Shadrack et Amabelle – contrairement aux autres bâtisseurs auxquels nous venons de faire allusion brièvement – est emblématique à un

autre titre. Le fait qu'il puisse être nommé « Papa La-Bas » en Haïti et aux Etats-Unis, lui confère sémantiquement, un commerce évident avec deux autres mondes. En effet, « La-Bas » peut être lu ou entendu comme le monde *d'avant*, celui qui se trouve de l'autre côté de l'Atlantique ou celui *d'après*, c'est-à-dire, l'au-delà. Que ces personnages soient porteurs de stigmates qui signifient métaphoriquement ce Dieu les place d'emblée dans une fonction de trait d'union entre l'ici et l'au-delà, comme le souligne Joseph Murphy dans son essai intitulé « Working the Spirit ». Il y précise que ces personnages après un trauma acquièrent : « the ability to 'see' simultaneously the spiritual and human worlds » (191). Ces maisons de la douleur/temples qu'ils construisent ne sont que le reflet textuel et métonymique d'une mythologie orale, probablement mémorielle, certainement inconsciente. Le fait qu'ils soient reconnus dans leur propre communauté en tant qu'avatar d'Esu est tout-à-fait sensé et participe vraisemblablement de ce même processus inconscient. Que les trois auteures matérialisent dans le texte des constructions/bâtisses/temples, à partir de personnages qui métaphorisent Esu, n'est pas le fruit du hasard. Que les autres personnages de leurs romans qui ne sont bizarrement affublés d'aucun stigmate, visuel ou physique, autre que leur couleur de peau, même s'ils construisent des maisons, ne soient jamais investis de ce même statut ne l'est pas davantage. Elles donnent ainsi à « voir » au lecteur des stigmates des traumas qui peuvent être transcendés de manière individuelle, sans le recours à une quelconque religion établie. Cela constitue en soi une véritable stratégie de survie. De fait, les deux seuls prêtres du corpus qui se trouvent dans *The Dew Breaker* et dans *The Farming of Bones* sont à l'inverse désacralisés par la douleur et leurs stigmates. C'est-à-dire que leur fonction de médiateur entre l'ici et l'au-delà est annulée, voire anéantie par la blessure physique ou psychologique. L'un est torturé à mort par un tonton Macoute dans *The Dew Breaker* et son nom n'est jamais révélé. Il est tour à tour

appelé « the preacher » (183), « pastor » (204), « preacherman » (218), « the new prisoner » (219), mais jamais par un nom ou un prénom. Au moment de sa mort, il est dans une posture christique, faite de doute et de questionnement :

Maybe his death would do just that, move his people to revolt, to demand justice for themselves while requesting it for him. Or maybe his death would have no relevance at all. He would simply join a long list of martyrs and his name would vanish from his countrymen's lips as soon as his body was placed in the ground.

(D.B., 227)

L'homme qui l'a tué (qui devient le père de Ka quelques années plus tard, Ka étant une référence au mythe égyptien du double qui doit guider chaque être dans le royaume des morts) doit fuir la prison puis Haïti précipitamment. C'est une question de vie ou de mort, parce qu'en assassinant ce prêtre, il vient de désobéir à ses supérieurs hiérarchiques. Au moment où il en prend conscience, il est saisi d'une envie de vomir : « When he looked down at the preacher's corpse, his arms and legs spread out, a puddle of blood growing around his torso, the fat man wanted to vomit. Since he'd disobeyed the palace's orders twice now, it was possible that he would be arrested, even executed » (DB, 229). Des fonctions grotesques (l'envie de vomir non pas à cause du corps torturé gisant à ses pieds, mais à cause des conséquences de ce meurtre pour sa propre sécurité), pour reprendre les termes de Bakhtine, prennent le relais à la fois de la culpabilité sociale (le meurtre), de la culpabilité religieuse (le meurtre d'un prêtre) et de la culpabilité hiérarchique (le meurtre interdit sur une personne X). Le meurtrier de ce prêtre a été balaféré par lui et il porte donc un stigmate à vie, tout comme les avatars d'Esu/Elegbara/Papa

Legba/Papa La-Bas, que sont Eva, Shadrack et Amabelle. Mais est ce qui se passe ensuite est profondément révélateur. Rosalie, sa supérieure hiérarchique, qui vient d'être témoin de son dérangement grotesque, lui dit ceci :

Rosalie leaned toward him and said, "You're not well. I'll take you home.

"I'll get there myself," he said.

Then Rosalie signaled for the gatekeeper, whom the wardens had nicknamed *Legba* to open the gates to let him out. (D.B., 230)

Il n'est plus jamais question de ce gardien ensuite. Son nom est donné incidemment, de manière marginale, alors que le prêtre qui vient de mourir n'a pas de nom. Le bourreau n'en a pas davantage mais il franchit une porte (« gate ») grâce à Legba. Ainsi, les sans-noms (le prêtre/le bourreau), régis par le non sens de l'existence, ici et maintenant (le commerce avec un Dieu chrétien/le commerce avec la criminalité) trouvent-ils une porte de sortie (gate) grâce à Legba/Esu. Le prêtre meurt, souillé et désacralisé, le bourreau survit, épouse la sœur du prêtre (!) et trouve une troisième voie que ni la religion chrétienne, ni les instances du pouvoir néo-esclavagiste ne pouvaient lui donner. Son temple, cependant, est le musée de Brooklyn, plus précisément la section de l'Egypte Ancienne, où les statues portent les stigmates du temps, un nez manquant, une jambe sectionnée, un corps décapité ; et voici ce qu'il révèle à sa fille (Ka), au même moment où il lui révèle qu'il fut un bourreau autrefois :

"Ka", he says, "When I took you to the Brooklyn Museum, I would stand there for hours admiring them. But all you noticed was how there were pieces missing from them, eyes, noses, legs,

sometimes even heads. You always noticed more what was not there than what was”. (D.B., 19)

Ainsi ce qui manque est ce qui fait sens. Que cela soit pour le bourreau ou pour sa fille qui ne sait rien de son histoire avant cette révélation. Legba n’est donc pas seulement une divinité qui permet un passage entre ici et « là-bas », mais essentiellement et ontologiquement entre le non-sens de l’existence, et le sens profond de ce qui est vécu ici et maintenant.

C’est en réalité le deuxième prêtre, dans *The Farming of Bones* qui verbalise ceci. Après être passé par les prisons de Trujillo et ses tortures, avoir vécu les troubles post-traumatiques de la mémoire, de la parole et du comportement pendant des années durant, il ressurgit à la fin du roman comme « métamorphosé ». Lorsque ses congénères le reconnaissent, ils lui demandent s’il a l’intention de retourner à Alegria, la ville où ils le connurent autrefois, de l’autre côté du fleuve – en d’autres termes... Là-Bas – à Saint-Domingue, et il répond ceci :

“Yes, I will return,” he said, “to help those of our people who are still there if I can.” “When will you return, Father?” I asked. “I am no longer a father,” he said, then corrected himself, “I am a father to three young boys. I am no longer with any order.” “Why, Father?” the question escaped from an unguarded mouth. “It took me more than prayers to heal me after the slaughter.” [...] “It took holding a pretty and gentle wife and three new lives against my chest. I wept so much when they arrested me. I wept all the time I was in prison. I wept at the border. I wept for everyone who was touched, beaten or killed. *It took a love closer to*

the earth, closer to my own body, to stop my tears. Perhaps I have lost, but I have also gained an even greater understanding of things both godly and earthly. (F.B., 272)

Trois éléments sont ici d'une grande importance symbolique. Le premier est la question que formulent les membres de sa communauté quant à son retour à Alegria. Pourquoi imaginent-ils qu'il pourrait y retourner alors qu'eux-mêmes savent qu'ils n'y retourneront jamais ? De manière évidente, en tant que prêtre, il est le lien entre les deux mondes à plus d'un titre : Saint-Domingue et Haïti, le monde d'avant Trujillo et le monde d'après Trujillo (le dictateur, en effet, vient de mourir) et les mondes terrestre et céleste. Il est aussi un lien, au travers de la douleur, entre ses « frères » et lui-même. Car, même s'il est investi d'une dimension christique (tout comme le prêtre sans nom de *The Dew Breaker*), sa foi lui a été d'un secours approximatif devant les sévices subis par son corps. C'est lui-même qui le réitère par quatre fois et ceci est le deuxième élément que cette citation nous révèle.

Le deuxième élément est que « Father Romain » (car c'est est son nom) n'a pas été sauvé par la prière (« it took me more than prayers to heal me ») mais par ses pleurs (le mot « wept » est répété quatre fois) et par l'amour (très terrestre !) d'une femme. De ce fait, il ne peut plus être le Père de cette communauté (« I am no longer a father... »), mais précisément parce qu'il a été prêtre et qu'il est passé physiquement par les traumatismes que ses « frères » ont subi, il devient le paradigme de leurs existences. En effet, le syntagme : « **Le Père** va retourner à Alegria », est subitement remplacé par le paradigme : « **Le Père** est un **père**. » La collusion entre le sacré et le profane est opérée (entre le Christ, Legba et l'homme) mais aussi entre l'écrit et l'oral – la Bible et le panthéon des Dieux africains, mais encore entre une situation sociale et

culturelle particulière (Haïti) et celle toute humaine de la souffrance et de la réparation (« wept [...] love »).

Notre troisième point concerne la révélation de l'ici et maintenant, par rapport à l'au-delà, par l'entremise du corps supplicié. Car, ce que dit « Father Romain », c'est qu'il a peut être perdu mais qu'il a gagné une compréhension plus vaste des choses terrestres et célestes. En cela aussi, il devient un paradigme de sa communauté, car il peut maintenant dire qu'il retournera à Alegria pour aider ses membres dans la mesure de ses possibilités (« if I can ») mais aussi qu'il ira en tant que père et plus seulement en tant que Père. Ce faisant, il intègre le corps de Legba : il est dégradé corporellement tout comme Legba, qui a une jambe plus courte que l'autre, mais il a survécu tout en ayant commerce avec les Dieux, ou Dieu. Sa parole à ce moment-là fait sens sur les registres à la fois blanc et noir (Christ/Legba). Il offre donc une troisième voie, ouverture capitale pour Amabelle qui assiste à tout cela. En effet, dans le texte de *The Farming of Bones*, ce n'est pas le prêtre qui revient à Alegria, mais Amabelle, la narratrice, celle-là même qui pose la question : « When will you return ? ». Ceci introduit, de fait, un autre type de transformation (« genrée »), cette fois-ci : du Père à Amabelle, mais aussi de l'écrivain vers l'écrivaine, puisque c'est une femme qui est l'auteure du roman. Romain ne construit pas de temple ; le prêtre sans nom pas davantage. Ces deux personnages portent des stigmates qui sont comme « en suspens ». En revanche, ces femmes qui portent les mêmes stigmates, les matérialisent. L'exception est Shadrack, personnage masculin, dont le nom apparaît dans la Bible (Daniel, 3). Dans ce texte biblique, ce nom est cité de manière allusive. Shadrack et deux autres de ses congénères meurent par le feu parce qu'ils n'ont pas voulu adorer la statue d'or que Nabuchodonosor avait élevée pour que chacun reconnaisse sa gloire. Et même si Shadrack est un compagnon de Daniel qui, éventuellement, sort

glorieux de la fosse aux lions, sa valeur et celle des deux autres, Méshak et Abed Nego sont voués à l'oubli. Ce que fait Shadrack dans *Sula*, est de l'ordre de la rébellion, tout comme ce que fait Shadrack dans la Bible. Dans le texte de Morrison, Shadrack acquiert néanmoins une épaisseur qu'il n'a pas dans la Bible. Cette épaisseur des personnages est travaillée par les auteures qui revisitent les mémoires : celles de leurs peuples, celles de la Bible, celles de leurs mythes, celles des mythes anciens, celles des cultures dominantes. Cependant, la mémoire de la douleur est toujours ce qui pose problème. Lorsqu'elle est visible et visuelle, elle trouve des moyens d'expansion et d'expression stratégiques dans un entre-deux mondes, qu'il soit entre l'ici et l'au-delà, entre ce côté-ci du fleuve ou l'autre, entre le christianisme ou des religions africaines (le Christ est du reste un Dieu victimisé et traumatisé), ou même entre ce qui se vit sur terre ou ce qui se vit sous terre. On pourrait même hasarder l'hypothèse, pour compléter ce que dit Gates, qu'Esu a une jambe plus courte que l'autre, non pas seulement pour entretenir un commerce entre les Dieux et les hommes, mais aussi entre les enfers (souterrains) et les hommes. Ceci rendrait aussi plus « lisible » ses incohérences, sa versatilité et son imprévisibilité. Cela dit, le syndrome de la mémoire occultée et/ou des membres manquants ou atrophiés déjà abordé dans les systèmes autobiographiques, se doit d'être exploré plus avant, à l'aune de ce que Thomas Couser appelle l'autopathographie. Il cantonne ce concept uniquement aux récits autobiographiques centrés sur les pathologies diverses liées aux traumatismes ; nous choisissons de l'utiliser pour explorer les autres formes de stigmates laissées par la/les douleurs chez les personnages dont le stigmate n'est pas visible.

En effet, ce concept d'autopathographie nous semble approprié au vu de tout ce que ces auteures ont pu livrer sur leur travail d'écriture dans de

nombreuses interviews. L'une pense que c'est la souveraineté de sa propre expérience qui est engagée de manière vitale dans son écriture (Morrison in Leclair, 369), une autre affirme que son travail d'écriture est avant tout autobiographique (Kincaid in Fergusson, 176). La dernière, pense que sa plume doit être au service de ceux dont les histoires ne seront jamais racontées (Danticat in Casey, 526). Et si tous ces romans avaient, pour source première, le fait de révéler le/les pathos de biographies oubliées qui affluent cependant à la conscience de chaque écrivain(e) noir(e) de cette histoire des Amériques ?

En effet, il s'agit, pour toutes ces auteures, de textualiser la souffrance intériorisée et d'en révéler les stigmates. Les projets esthétiques empruntent des voies/voix différentes selon les auteures, mais toutes tendent vers une démystification de ce qui n'a jamais été révélé, comme le précise Patricia Donatien Yssa, dans son ouvrage intitulé *L'Exorcisme de la Blès* :

Cette souffrance n'est pas seulement la conséquence d'un vécu individuel mais aussi le résultat d'une intériorisation collective de siècles de rabaissement, de frustration, de fureur, et de douleur. L'artiste dans sa position de magicien de l'âme, de récepteur intuitif, est celui qui ressent le mieux ce qui est enfoui au plus profond des êtres. Comme les autres, il est en blès, mais contrairement aux autres, il détient un pouvoir de révélation et sait transformer sa blès en énergie créatrice. L'esthétique de la blès ne se situe pas dans une apologie de la maladie et de la décadence, ni dans la « volupté de la souffrance » mais dans une réactivité à la souffrance structurante et dynamisante. Du point de vue de son auteur, mais également pour l'ensemble de sa communauté l'œuvre est « un opérateur de survie ». (Yssa, 17)

Le concept de « blès » est un terme créole que Raphaël Confiant, dans son dictionnaire créole martiniquais-français, définit ainsi, tout en expliquant qu'il est difficile de le transposer en termes médicaux occidentaux : « [...] désordre des organes [...] qui se caractérise par des douleurs au niveau du thorax, du dos [...] certains parlent même d'un corps étranger à l'intérieur de la poitrine. Cette maladie est causée par un traumatisme [...]. » (Confiant, 40). Le terme est apparu pour signifier des douleurs précises (le thorax, le dos), mais continue d'être utilisé dans la Caraïbe francophone pour signifier toute douleur qui échappe à la nomenclature médicale des pathologies reconnues. En d'autres termes, ce mot est utilisé dès que l'on ne sait pas nommer une douleur qui pourtant se manifeste sur le corps ou le psychisme. Patricia Donatien Yssa pense que ces syndromes découleraient « d'un traumatisme fondamental généré par les régimes destructurants et annihilants de l'esclavage [...] et par le carcan de souffrance et de déni de soi imposé à chaque individu » (16). Ceci, selon elle, pourrait expliquer de manière adéquate, les effets destructeurs qui se développent et se transmettent de génération en génération. Car la blès présenterait :

[...] une réelle pertinence quant à l'élucidation d'une certaine difficulté à affronter les souffrances conscientes, et à extérioriser les plaies et les lancements inconscients liés à l'histoire et aux mécanismes de sauvegarde développés à la fois par chaque individualité mais aussi par l'ensemble de la communauté.

(Yssa, 17)

Ainsi, ce terme pourrait expliquer la récurrence des traumatismes, la cécité de certains personnages face à leurs choix stratégiques et les dystopies fonctionnelles dont nous avons soulevé, à plusieurs reprises, la réitération. Ce

mot, qui devient un concept, permet de mieux comprendre la tragédie de Son dans *Love* : il est en réalité « happé » par les chevaliers aveugles (« The blind horsemen ») et stigmatisé par leurs douleurs. Et même s'il se déplace beaucoup dans le roman, il est profondément habité par une forme de *stase*, ou de *paralysie*, qui est un symptôme de la blès. Il est aussi hanté par la blès de son père et celle des habitants de son lieu d'origine (Eloe). Du reste, à la fin du roman, Thérèse, qui elle aussi est porteuse de la blès, l'emmène en bateau de l'autre côté de l'Isle des Chevaliers pour qu'il puisse soi-disant s'échapper de sa blès et rejoindre Jadine. Il risque fort, cependant, de rester prisonnier de cette douleur ontologique, car voici ce qu'il advient, au moment où il descend du bateau, rejoint le rocher, et où Thérèse, depuis son embarcation, lui dit ceci :

“Hurry,” she urged him. “They are waiting.”

“Waiting? Who’s waiting?” Suddenly he was alarmed.

“The men. The men are waiting for you.” She was pulling the oars now, moving out. “You can choose now. You can get free of her. They are waiting in the hills for you. They are naked and they are blind too. I have seen them; their eyes have no color in them. But they gallop; they race those horses like angels all over the hills where the rain forest is, where the champion daisy trees still grow. Go there. Choose them”. (I.B., 308)

Thérèse le guide vers ses « ancient properties » que nous avons évoquées au chapitre précédent. Le choix est dantesque, d'autant qu'elle lui soumet une injonction qui implique un non-choix. C'est un personnage féminin qui propose la blès, plutôt que la solution à la blès, c'est-à-dire les chevaliers aveugles plutôt que Jadine. Dans le même roman, Margaret et

Valerian, les deux maîtres blancs incontestés de cet univers bâti sur la blès, ne sont pas eux-mêmes exempts de ses symptômes. Margaret qui était atteinte d'une forme de neurasthénie, alimentée par le « désengagement » de son mari, torture son bébé. Lorsque la révélation en est faite par Ondine (T.B., 209), Valerian et Margaret entrent eux aussi dans une forme de stase, en restant sur l'Isle des Chevaliers, qui, en définitive, ne peut que reproduire de la blès.

Il y a finalement deux enseignements à tirer de ces épisodes. D'une part, ce sont principalement les femmes qui transmettent la blès, d'autre part, la solution de Jadine qui consiste à fuir Son, l'Isle des Chevaliers, et Ondine – qui voulait lui transmettre sa blès (T.B., 284) – est probablement une vraie stratégie de vie plutôt qu'une stratégie de survie. En cela, elle ressemble aux personnages féminins de Jamaica Kincaid, qui sont l'exemple même de décisions incisives, dérangeantes et démythificatrices du système matrilineaire, emprisonnant. Jamaica Kincaid en effet propose dans tous ses romans une sortie radicale du symptôme de la blès. Ses personnages Lucy, Annie John et Xuela développent très tôt une connaissance et une reconnaissance du monde qui les entoure ainsi que des outils très acérés pour combattre la blès qui les accompagne. Ce sont des femmes que Maryse Condé, dans son essai *La Parole des Femmes*, nomme « femmes Lougandor » (54), terme emprunté au roman de Simone Schwartz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, et qui désigne une dynastie de femmes qui sont à la fois maîtresses d'elles-mêmes et maîtresses du pouvoir spirituel. Cependant, Kincaid opère une coupure épistémologique entre les personnages féminins de Schwartz-Bart et les siens : elle brise le rapport matrilineaire de manière systématique, y compris dans *The Autobiographie of my Mother*, car c'est précisément l'absence physique de la mère qui donne à Xuela la liberté ontologique de sortie de la blès. Sula, dans le roman de Toni Morrison,

participe à la fois de ces symptômes et de ces solutions. Mais, contrairement à Xuela, elle doit mourir, sa mère aussi, puisque la grand-mère, Eva (avatar biblique d'Eve !), continue de vivre, suivant des principes qui, finalement, régénèrent la blès.

Il reste un autre personnage porteur de cette blès qui apporte une solution masculine, qui cependant reste défailante à long terme. C'est Cosey dans *Love* de Toni Morrison. Ce qu'il produit tient de la sublimation de la blès tout en étant un sous-produit d'un système esclavagiste. Nous avons déjà fait allusion au fait qu'il « achète » sa deuxième épouse. Pour résumer ce que nous avons déjà explicité, sa petite entreprise ressemble fort à une réitération dramatique et inconsciente d'un système esclavagiste : il est en effet le maître qui fait travailler plusieurs individus pour aucun salaire (ses femmes) ou pour un salaire moins élevé que partout ailleurs (L., 38), tout cela au service de son propre bien-être et de ses propres plaisirs. A la fin du roman, deux femmes (sa petite fille et son épouse) sont sur le point de s'entretuer pour un héritage qui va leur échapper mais qui leur permet de comprendre le fondement de leur propre blès (L., 214). C'est au travers de cette souffrance intrinsèque que Cosey a prolongé, puis dans ce regard croisé entre ces deux femmes vieillissantes que les stigmates anciens habitent, qu'une révélation tardive advient : la blès a été transmise par un système.

Chez Edwidge Danticat, la blès est portée par les enfants essentiellement. Les adultes, quant à eux sont dans la blessure crue et radicale, ce que nous avons exploré dans les chapitres précédents. Cependant, il est encore crucial de réitérer la fonction essentielle de la mère dans la transmission de la blès. La mère agit à la fois comme Caruth pourrait le dire, en tant qu'énigme de la survie qui se transmet, « an enigma of survival that is passed on » (58), mais aussi comme un faisceau de possibilités de survie qui

est généralement refusé par la jeune génération féminine. La vraie vie est ailleurs visiblement. Se débarrasser des stigmates de la souffrance consiste en plusieurs choix qui peuvent se conjuguer deux à deux : refuser la mère, s'automutiler partir, construire un temple, utiliser son corps sauf pour la procréation, et peut-être... écrire. Car pour les écrivaines, le passage obligé de sortie de la blè est le travail sur la mémoire. De fait, quand Toni Morrison affirme que c'est le passé qui est infini, elle dit en d'autres termes, ce que précise Pierre Nora dans son livre, *Les Lieux de mémoire*. Il y a en effet plusieurs dimensions à l'élaboration de ces lieux qui impliquent les notions d'inconscient, de symbolisation, de censure et de transfert. Selon Nora, il s'agit avant tout :

[...] de cartographier notre propre géographie mentale. [...] il nous faut postuler l'adéquation de l'individuel au collectif, [dimension qui est] politique aussi, et peut-être, surtout, si l'on entend par politique un jeu de forces qui transforment la réalité : la mémoire, en effet est un cadre plus qu'un contenu, un enjeu toujours disponible, un ensemble de stratégies, un être-là qui vaut moins par ce qu'il est que par ce que l'on en fait. C'est dire qu'on touche ici à la dimension des lieux de mémoire, dont l'intérêt repose en définitive sur l'art de la mise en scène et l'engagement personnel de l'historien. (Nora, 15-16)

Pierre Nora parle en tant qu'historien. Ces lieux de mémoire élaborés par les trois auteurs du corpus reposent, de manière toute aussi évidente que pour Nora, sur « l'engagement personnel » de l'écrivain.

CHAPITRE II

LA MORT

La mort, qu'elle soit naturelle ou pas, est en définitive la question fondamentale qui sous-tend la problématique de la survie. Si, nous reprenons les termes de Cathy Caruth qui affirme : « trauma is not simply an effect of destruction but also, fundamentally, an enigma of survival » (Caruth, 58), on peut légitimement se demander ce que révèlent les personnages du corpus en termes de survie quand ils sont confrontés à la mort. Que se passe-t-il en effet dans cette dialectique vie/mort sur les neufs romans qui nous concernent ? Que disent Sula, Eva, Jadine, Cosey, Xuela, Amabelle et tous les autres personnages secondaires ou pas sur la manière qu'ils ont de survivre à la mort ou aux morts ? C'est-à-dire, que disent ces romans-là sur le « non-mourir » ? Que disent-ils aussi sur les morts d'« avant », les morts inconnus, ceux de l'héritage colonialiste et esclavagiste, devenus fictifs pour ainsi dire mais qui jouent un rôle non négligeable dans la vie de ces personnages de fiction et dans leurs imaginaires ? Enfin, on peut aussi se demander ce que ces histoires-là transmettent sur le lecteur du XXI^e siècle en termes de résistance à la mort, ou de résilience sur le phénomène de la mort vécue comme un traumatisme.

Ces débats ou ces questionnements préoccupent ontologiquement les personnages, les narrateurs/narratrices et les auteures. Ils sont cependant bien souvent métaphorisé ou métatextualisé pour reprendre une distinction de

Genette. Il s'agira toutefois d'utiliser cette notion de métatexte non pas seulement comme une relation de « commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer » (*Palimpsestes*, 10), mais aussi comme une relation entre ce qui est dit dans ces textes sur la mort, ce qui en est dit dans d'autres textes, ou mythes qui les ont précédés et le(s) texte(s) que chaque vivant possède en lui-même sur ce sujet d'une universalité incontestable.

Ainsi avons-nous pu dire, dans le chapitre précédent, que toutes ces œuvres étaient des lieux de mémoire ; elles sont aussi des lieux de vie à la mémoire de « ceux d'avant », qui habitent l'inconscient collectif, ainsi que des lieux de vie pour que les descendants de ceux-là puissent résister au pouvoir annihilant de la mort. Il s'agit de faire jaillir la vie là où la mort fut dévastatrice et omnipotente, ce que Louis-Vincent Thomas met en lumière dans son livre *Mort et pouvoir* :

[...] il n'y a de pouvoir que la mort. Car tout pouvoir, d'où qu'il vienne, c'est toujours le pouvoir de la mort véhiculé par le Prince, la classe dominante, l'appareil d'Etat, le prêtre, le patron, le Père, la mère castratrice [...] En effet, le pouvoir se définit par une emprise sur l'autre, l'individu ou groupe, ou sur quelque chose. Il suppose la capacité de produire un effet qui infléchit ou annihile la volonté de cet autre, qui modifie le déroulement normal d'un phénomène. Qu'il agisse par fascination ou répulsion, domination, assimilation, transformation ou destruction, il contrecarre le jaillissement de la vie ou le déterminisme naturel. [...] Le Pouvoir Absolu tend vers la mort qui est l'écrasement des êtres et des choses. (57)

Il n'est pas dans notre propos ici d'entrer dans le détail de tous ces morts anonymes que la traite, puis l'ostracisme et le racisme ont provoqués dans les Amériques, de manière sauvage, radicale, absolue et néantifiante. Il suffit cependant de les évoquer – de les garder en mémoire – pour tenter de comprendre comment toute une culture a pu se développer – dans la survie – avec ce fondement-là. Car si, comme l'affirme encore L.V. Thomas « toutes les civilisations avaient pour raison d'être de lutter contre le pouvoir dissolvant de la mort » (Thomas, 65) que cela soit au plan réel ou au plan symbolique par l'entremise de rites piaculaires ou d'un travail de deuil particulier, on peut se demander quelle a été la teneur de ce travail pour des êtres dont la mort des proches pouvait être non seulement subite, atroce et tragique, mais aussi occultée, mais encore banalisée, mais plus fondamentalement destructrice et asservissante. Tout ceci était d'autant plus déstructurant que les rites mortuaires étaient bien souvent évacués, tout simplement pour des raisons à la fois économiques, idéologiques et sociales au sens large. En même temps, les rites qui entourent le mort dans toutes les sociétés permettent aux vivants de refabriquer de la vie et de contrecarrer le principe de déplaisir : « [...] il s'agit bien d'un déni de la mort, non pas au plan du réel mais au moins au plan symbolique. Il s'agit de le sublimer, de l'intégrer, en facilitant l'insertion du défunt dans le monde des ancêtres et la réinsertion des deuilés dans la communauté éprouvée. » (Thomas, 65). Car il est question non seulement de fabriquer une communauté, avec des ancêtres morts et des vivants qui en sont le prolongement, mais aussi du symbolique – et donc du sens – autour de l'être et du non-être. Le déni de la mort est ainsi doublé du désir de vie. Thomas, qui compare les rites funéraires en Afrique noire, en Orient et en Occident, ajoute ceci :

Dans tous les cas, la mort apparaît comme un *passage* et non comme une échéance abrupte débouchant sur le néant. Pas de césure entre vie et mort : l'un prolonge l'autre, elles sont comme l'une dans l'autre, indissolublement emboîtées dans l'ordre symbolique qui admet la réversibilité de la durée. (Thomas, 66)

Cet emboîtement de la vie dans la mort (et inversement) trouve un écho symbolique dans les figures d'Eros et Thanatos, qui étaient frères jumeaux, puis dans les théories de Freud sur les pulsions de mort et les pulsions de vie, ces dernières organisées autour des pulsions sexuelles poussant vers la continuation de la vie (Freud, 22)¹. La continuation de la vie dans les systèmes esclavagistes n'allait pas de soi, ni même, de manière contigüe, le deuil de l'être aimé ou proche. Ce qui pose aussi problème, c'est la notion de passage de vie à trépas. Le terme est en réalité polysémique pour les hommes et les femmes qui ont subi la « traversée » transatlantique : on parle, en effet, de passage du milieu pour désigner ce voyage forcé qui est en soi le double métaphorique et dans bien des cas, très réel, du *passage* de la vie à la mort. De fait, ce passage ne fut pas seulement le mourir de l'être, il fut aussi le mourir de cultures, d'ethnies, d'usages communs, de principes ancestraux liés à la fois aux pulsions de vie et aux pulsions de mort². En bref, une éradication systématique de tout ce qui constitue le vivant et qui a conduit ces êtres là à imaginer de nouvelles stratégies, puisque comme nous le précise encore Thomas : « Toute société se voudrait immortelle et ce qu'on appelle culture n'est rien d'autre qu'un ensemble organisé de croyances et de rites, afin de mieux lutter contre le pouvoir dissolvant de la mort individuelle et collective. »

¹ Sigmund Freud. *Au-delà du Principe de Plaisir*. Paris. Petite Bibliothèque Payot. 1981.

² Même si, à cause, ou plutôt grâce aux stratégies de survie mises en place par ces premiers esclaves, il a depuis longtemps été possible de faire une « relecture » positive de ce passage.

(Thomas, 10). Mais tout cela est un leurre car la mort touche tout ce qui l'inscrit dans le temps : les sociétés, les systèmes culturels et les objets. C'est d'ailleurs en cela que la formule lapidaire de Jankélévitch : « ce qui ne meurt pas ne vit pas »¹ (449) prend tout son sens à la fois dans les travaux de L.V. Thomas et de Philippe Ariès, l'un ayant travaillé sur la mort en Afrique, l'autre sur la mort en Occident², mais aussi par rapport à la dialectique qui sous-tend les deux figures clé, Eros et Thanatos pour ce qui concerne la dualité – voire la contradiction :

[...] le non-être préside à l'instauration ou à la fondation de l'être ! Telle est l'alternative fondamentale, dans laquelle toutes les autres sont contenues : le vivant n'est vivant qu'à condition d'être mortel ; et il est bien vrai que ce qui ne vit pas ne meurt pas : mais c'est parce que ce qui ne meurt pas ne vit pas. (Jankélévitch, 449)

Ces principes-là fondent finalement les stratégies de survie *et* les stratégies de vie. En ce qui concerne les personnages du corpus, il est cependant primordial de garder à l'esprit que l'éphémère de la condition de vie de leurs ancêtres a façonné des stratégies de vie et de survie particulières dont ils sont les avatars. Il en va de même du reste, pour les êtres qui les ont créés, c'est-à-dire les auteures elles-mêmes, habitées par le trauma de cette Histoire et dont le but avoué dans de nombreuses interviews, consiste à revisiter le passé, non seulement pour donner de l'épaisseur à leurs personnages mais pour aussi envisager l'avenir. La finitude de l'être est ainsi toute relative puisque les rites mortuaires tendent à donner une place aux morts parmi les

¹ Vladimir Jankélévitch. *La Mort*. Paris. Editions Flammarion, 1997.

² Philippe Ariès. *Essais sur l'histoire de la Mort en Occident*. Paris. Editions du Seuil, 1975.

vivants. Les romans, quant à eux, ne s'inscrivent pas davantage dans cette finitude pour trois raisons essentielles : les romancières racontent des histoires du passé, même s'il peut être très récent ; le lecteur garde une trace mémorielle de ce qu'il a lu ; et pour finir, un livre peut se « relire ».

Il reste cependant une trame inconsciente qui tourne autour de trois concepts selon Freud, Jankélévitch, Thomas et Nicolas Abraham et Maria Torok : le désir d'immortalité (donc, la volonté de faire renaître l'ancêtre, y compris dans des compulsions de répétition traumatisantes) la honte du survivant (que toutes les victimes de traumas individuels ou collectifs expriment) et la volonté de conjurer sa propre mort (car il s'agit toujours de *tuer* la mort pour rester vivant). Ce dernier concept est lié à celui d'immortalité, car il est question d'inscrire de manière compulsive dans une histoire, un rite, un texte, ce qui n'est somme toute qu'éphémère. L'horreur définitive étant celle de la césure totale et de l'anonymat :

On connaît l'horreur qu'inspire l'ossuaire collectif, la fosse commune qui symbolise le définitif de l'anonymat, donc la suppression sans recours. [...] Faire revivre ses morts, en somme, c'est conjurer sa propre mort. [...] La croyance en la réalité de l'ancêtre est [...] la seule chance du groupe de perdurer ; pour l'individu aussi, c'est l'unique manière de se sentir immortel.

(Thomas, 44-46)

Le fil directeur est le temps, puisqu'il est nodal de faire perdurer ce qui ne dure pas, l'espace environnant, cognitif, donnant tous les indices de l'inconstance du vivant : les feuilles tombent en automne, les rivières s'assèchent, des populations sont déportées, des villes s'effondrent, etc. La

mémoire du mort devient ainsi l'obligation du vivant, le risque étant d'être engouffré par Thanatos, l'autre risque consistant à être frappé de malédiction, dans ce que l'on pourrait appeler le complexe d'Antigone. Tirésias, le devin de Créon, lui signifia qu'il fallait enterrer les morts et déterrer les vivants sous peine de malédiction. Le destin tragique d'Antigone, consiste, quant à lui, à désirer mourir plutôt que de ne pas avoir honoré un mort. La spécificité de la tragédie d'Antigone est pertinente pour notre propos, parce qu'elle signale la volonté impérieuse des vivants d'honorer ses morts quelque soit le risque. Que des esclaves transportés aux Amériques aient pu trouver la mort sans que leurs congénères aient eu le droit de les honorer, implique que les survivants aient eu à négocier « à la marge » avec ce phénomène. C'est aussi cela que nous appelons « les diktats du vivant ».

Nous retrouvons tous ces concepts dans le traitement de la mort dans notre corpus. Trois grands axes se dessinent pour comprendre ce que sont, en définitive, les stratégies de survie des personnages : tuer la mort, récupérer du vivant, récupérer les morts.

1. *Tuer la mort*

Par « tuer la mort », nous signifions tous ces actes dans les romans par lesquels les personnages cherchent à éliminer symboliquement, métaphoriquement et même réellement tout ce qui en soi les fait mourir : tout ce qui, en somme, contrarie leurs stratégies de survie. Il s'agit aussi pour les personnages de se débarrasser de tout ce qui discontinue la vie et/ou ne permet pas d'accéder à une forme de permanence de l'être.

L'exemple le plus métaphoriquement signifiant sur les neufs romans se trouve dans *The Dew Breaker*. La première nouvelle s'intitule « The Book of the Dead » qui est une référence au *Livre des Morts des Anciens Egyptiens*. Le titre de la nouvelle développe une relation palimpsestique avec les mythes égyptiens contenus dans les textes funéraires qui recouvraient les rouleaux de papyrus à l'origine de ce(s) fameux livre(s). A l'époque de l'Egypte Antique cependant, ce livre s'intitulait : *Livre pour sortir au jour*, le jour étant celui des vivants, mais aussi celui de tout principe lumineux s'opposant aux ténèbres, à l'oubli, à l'anéantissement et à la mort (Kolpaktchy, 50-52)¹. Au cours des rites funéraires, le défunt était réuni à son Ka (son principe vital ou son double, qui avait bien souvent sa représentation physique sous forme de statuette dans la chambre funéraire). Les formules magiques lui permettaient de prendre les formes du dieu solaire (Rê) et la *Sortie au jour* devenait une réalité. Ces rites étaient cependant réservés au Pharaon et aux notables ; néanmoins, cette entreprise colossale tout entière tournée vers la mort et le désir d'éternité aura aussi imprégné, comme à la marge, l'immense peuple d'esclaves qui a servi à bâtir les tombeaux, ce que souligne Elie Faure dans son *Histoire de l'art* :

Cent générations usées à bâtir des montagnes, hommes rompus de corvées au-dessus des forces de l'homme, femmes déformées avant l'âge, pour avoir été trop misérables et avoir porté trop d'enfants, enfants déviés et déjetés avant de naître sous le poids invisible des servitudes séculaires. Un affreux cauchemar. A peine, tout au fond, l'espoir des métamorphoses futures, leur trouble et vacillante pour le pauvre qui n'aura pas de tombeau. Comment dans cet enfer, l'Egyptien n'a-t-il pas cherché et trouvé

¹ Kolpaktchy, Grégoire. *Livres des Morts des Anciens Egyptiens*. Paris. Omnium Littéraire, 1973.

la consolation dangereuse du spiritualisme absolu ? Le vivant désire est plus fort que la mort. (Faure, 30)

Pour aller plus avant dans ce système d'imprégnation, il faut aussi garder à l'esprit que dans le mythe osirien qui est à l'origine des rites funéraires égyptiens, la mort est différenciée du mort. Osiris est en effet le mort, assassiné, découpé et éparpillé par Seth, la mort. Se pose alors un problème de justice. Seth (la mort) est dans son tort et Osiris (le mort) doit être rétabli dans ses pleins droits, donc renaître même de manière symbolique. Il renaît, du reste, grâce à Horus, son fils, mais il reste le garant souterrain des hommes justes en leur faisant subir une confession.

Dans la nouvelle « The Book of the Dead », le père de la narratrice, qui représente métaphoriquement Seth, est fasciné par l'Égypte ancienne, parce qu'il y trouve un sens à son parcours. Le tonton Macoute qu'il fut, a fait passer des dizaines d'individus de vie à trépas, de manière injuste. Il nomme sa fille Ka, qui devient artiste et fait une sculpture de son père. Le père ne peut pas avoir un Ka, un double, auquel il pourrait être réuni et renaître, parce que cela signifierait faire renaître la mort. Il subtilise donc la sculpture (son Ka) et la jette dans un lac. Ce faisant, il tue la mort métaphoriquement, c'est-à-dire qu'il tue son double assassin, parce que celui-là ne doit pas renaître, ce qu'il confie à sa fille en lui disant qu'il ne mérite pas que l'on fasse une statue de lui (D.B., 20). Plus tard, lorsque sa fille se remémore les lectures que son père lui faisait quand elle était enfant, elle devient métaphoriquement Osiris qui décrypte la confession du défunt :

I think back to "the negative confession" ritual from *The Book of the Dead*, a ceremony that was supposed to take place before the weighing of hearts, giving the dead a chance to affirm that they'd

done only good things in their lifetime. It was one of the chapters my father read to me most often. Now he was telling me I should have heard something beyond what he was reading. I should have removed the negatives.

“I am not a violent man,” he had read. “I have made no one weep. I have never been angry without cause. I have never uttered any lies. I have never slain any men or women. I have done no evil.” (D.B., 22-23)

Cela est une confession inversée à deux titres. Ce n’est pas une confession souterraine mais terrestre. Et cela n’est pas révélé à Osiris mais à Ka, la fille de quelqu’un qui n’est pas encore défunt mais qui se considère comme tel puisqu’il a jeté son Ka. Le mythe Egyptien est revisité. Ka (la fille) doit pouvoir renaître grâce à la confession pour que le père (Seth) meure à jamais (le mauvais Ka). En d’autres termes, il faut que le bon Ka accède à une forme de permanence. Par ailleurs, cette confession est en soi une anaphore des stratégies de survie que répète la mère de Ka : « a pendulum between regret and forgiveness » (242), et qui constitue le leitmotiv du roman. Le geste du père en effet s’inscrit à la fois dans le regret de ses actions passées et la demande de pardon auprès de sa fille, très terrestre, le seul Ka qu’il puisse posséder.

Cette intertextualité avec les mythes Egyptiens se retrouve dans un autre roman de Toni Morrison, *Beloved*. Le personnage principal en effet s’appelle Sethe ; elle tue son enfant qui renaît sous ce que l’on pourrait appeler la forme d’un Ka. Il y a du reste un long passage lyrique qui est en soi une confession :

Tell me the truth. Didn't you come from the other side?

Yes, I was on the other side.

You came back because of me?

Yes.

You rememory me?

Yes. I remember you.

You never forgot me?

Your face is mine.

Do you forgive me? Will you stay? You safe here now. (B., 215)

Dans les deux cas cependant, la spiritualité des deux personnages (le père de Ka et Sethe) n'est pas encadrée par une religion établie. L'individu trouve des solutions qui lui sont propres dans ce qu'Elie Faure appelle « le vivant désir » qui « est plus fort que la mort ». Ce trait particulier s'applique à tous les personnages emblématiques des romans du corpus. Eva dans *Sula* qui tue son fils parce qu'il désire, selon elle, quelque chose qui est contraire à la vie. Lorsqu'elle dit :

After all that carryin' on, just gettin' him out and keepin' him alive, he wanted to crawl back in my womb and well...I ain't got the room no more even if he could do it. [...] I had room enough in my heart, but not in my womb, not no more. I birthed him once. I couldn't do it again. He was growed, a big old thing. Godhavemercy. I couldn't birth him twice. (S., 71)

Elle tue celui qui ne veut pas être né, qui veut revenir à l'état d'embryon : elle tue la mort. Ce faisant, elle demande la pitié et le pardon de Dieu, mais elle justifie son acte en postulant que l'ordre naturel des choses ne lui laissait pas d'autre choix. C'est un choix individuel, absolu et tragiquement terrestre. C'est aussi un choix qui signifie la solitude de l'être face à sa volonté de survie, puisqu'Eva survit, en dépit de la douleur qui est essentiellement individuelle. A la base de ce choix se trouve la peur du chaos, du non sens et du néant, mais aussi la volonté de transmettre en fabriquant un lien social qui fasse sens. Au problème de l'évanescence de l'individu, se substitue la permanence du groupe, ce qui est le propos avoué de Toni Morrison au cours d'une interview avec Bill Moyers : « » [...] You have to bear witness to what is the fear of collapse, of meaninglessness, of disorder, of anarchy. There's a certain protection that art can provide in the guise, not even of truth, but just a linguistic shape of a life or a group of lives » (Taylor Guthrie, 273).

Il s'agit donc de tuer métaphoriquement ce qui fait mourir non seulement l'individu, mais le groupe. D'ailleurs, *Sula*, comme le signale Maureen T. Reddy, est un roman dans lequel la mort est omniprésente : « Each of the [novel's] ten major chapters includes a death, [some] metaphoric [most] actual » (29). Mais toutes ces morts fabriquent en définitive la vie et la survie du groupe, c'est-à-dire de la mémoire. Finalement, à la manière d'Isis, Toni Morrison récupère les morceaux perdus d'une histoire (celle du Bottom, et celle d'un passé afro-américain) pour les faire sortir « au jour ». De la même manière, Eva tue Plum pour que la vie telle qu'elle la conçoit, sorte « au jour ».

Ce meurtre – parce que cela en est un – signale aussi des potentialités féminines hors des normes établies culturellement, socialement et psychologiquement, comme nous l'avons déjà souligné. Dans ce cas précis il y a une inversion de l'ordre masculin et/ou patriarcal, généralement investis du

pouvoir de tuer. Ce phénomène est plus radicalement exposé dans le cas de Man Rapadou, personnage féminin de *The Farming of Bones*, que tue son mari pour sauver sa communauté :

The Yankis had poisoned Yves' father's mind when he was in their prisons here; he was going to spy on others for Yanki money after he left their jail. Many people who were against the Yankis being here were going to die because of his betrayal. And so I cooked his favourite foods for him and filled them with flour-fine glass and rat poison. I poisoned him. [...] greater than my love for this man was love for my country. I could not let him trade us all, sell us to the Yankis. (F.B., 277)

Cette confession se produit à la fin du roman. Man Rapadou s'adresse à Amabelle qu'elle a recueillie avec son fils Yves et qu'elle héberge depuis des années après qu'ils ont réussi à fuir les massacres de Saint-Domingue. C'est donc une confession entre femmes dont les hommes sont exclus, puisque Man Rapadou n'a jamais révélé cela à quiconque, pas même son fils, Yves. Lynn Chun Ink, à ce propos, note que :

The murder signals the ultimate subversion of patriarchal order, accentuated by its enactment within the privacy of the home, during one of the most domestic of situations. It is not only a testament to her fierce nationalism but also an indication of the potential power invested in those conventionally viewed as powerless in imperial situations. (Ink, 800)

Man Rapadou sauve donc les siens, et ce faisant, elle tue la mort. Ce pouvoir-là se transmet, par ailleurs, entre femmes, même si Man Rapadou

hésite à faire cet aveu et en dépit de la peur qu'elle éprouve qu'Amabelle répète ce geste sur son propre fils, Yves : « I should not tell you this about me. You might do the same to my son » (F.B., 277). En réalité, elle renseigne Amabelle sur les possibilités d'un pouvoir qu'elles ne sont pas censées posséder, elle n'évacue pas que ce pouvoir puisse s'exercer sur son propre fils au cas où il mettrait en danger la communauté mais, surtout, elle lui révèle que la sphère publique prévaut sur la sphère privée. Le maintien de la communauté, en effet, contient en lui cette notion de sacrifice : « There are cures for everything except death. I wish the sun had set on my days when I was still a young, happy woman whose man was by her side, with joy in his eyes and honor in his heart » (F.B., 277-278). Man Rapadou opère ici une collusion entre la mort et l'honneur. C'est le paradigme qui sous-tend les exemples que nous venons de citer : il s'agit de hiérarchiser les raisons de mourir puisque la mort est inévitable et que rien ni personne ne peut contrecarrer sa marche. Le fait de l'infliger soi-même, c'est-à-dire d'être investi d'un pouvoir qu'elle seule possède, que ce soit pour des raisons d'ordre naturel (Eva) ou des raisons qui concernent la survie de la communauté (Man Rapadou) ou des raisons éthiques œuvrant à la survie du Bien sur le Mal (le père de Ka), se trouve justifié au travers de la confession. Dans tous ces exemples, la frontière entre le Bien et le Mal relève d'une dialectique individuelle plutôt que sociale et culturelle. Et tout cela est circonscrit dans une temporalité évanescence, que seuls les récits de nos auteures peuvent faire sortir « au jour », ce qui est dit en filigrane par un autre personnage à la fin de ce chapitre où Man Rapadou confesse son crime : « Famous men never truly die. [...] It is only those nameless and faceless who vanish like smoke into the early morning air » (F.B., 280). La confession possède cette autre vertu : de faire sortir ces gestes individuels de l'oubli et donc de la mort.

Il y a tout de même un contre-exemple dans le corpus en ce qui concerne la dialectique du social et de l'individuel. Il s'agit de Xuela dans *The Autobiography of My Mother* qui n'œuvre jamais pour la survie du groupe. Elle n'œuvre d'ailleurs pas davantage pour la survie d'individus quels qu'ils soient. Elle survit, elle seule, et justifie ses actes à la fois par un présent qui doit se vivre et un passé qui doit non pas mourir, mais être tué ou assassiné. Dans cette logique, seuls les principes de plaisir comptent. Principes qui doivent se vivre au présent. Cependant, même ces comportements idiosyncrasiques participent de ce que l'on pourrait appeler un testament que Xuela cosigne avec Man Rapadou et Eva : un testament par lequel elles subvertissent l'ordre colonialiste, impérialiste et paternaliste. Xuela propose des positions bien plus radicales que celles de ses homologues fictives. Dans le récit qu'elle fait de sa vie, elle commence par tuer des tortues. Cet épisode survient après qu'elle a cassé une assiette en porcelaine que possédait sa nourrice et qui représentait un paysage anglais idyllique. Sa nourrice la punit en la faisant s'agenouiller sur un tas de pierres en plein soleil avec l'obligation de tenir ses deux mains chargées d'une pierre, au dessus de sa tête. La nourrice ne veut qu'une chose : obtenir de Xuela qu'elle dise « I am sorry » (A.M., 10). Ce qu'elle ne fait jamais. Quelques temps plus tard, elle trouve trois tortues qu'elle enferme dans un enclos et qu'elle nourrit soigneusement. En d'autres termes, elle les nourrit mais les prive de liberté. Elle a quatre ou cinq ans mais elle inverse déjà la relation au pouvoir :

I took all three turtles and placed them in an enclosed area where they could not come and go as they pleased and so were completely dependent on me for their existence. I would bring to them the leaves of vegetables and water in small seashells. [...] but they would withdraw in their shells when I did not want

them to, and when I called them they would not come out. To teach them a lesson, I took some mud from the riverbed and covered up the small hole from which each neck would emerge, and I allowed it to dry up. (A.M., 12)

Les tortues meurent évidemment, mais ce que Xuela tue plus précisément, c'est sa propre vulnérabilité en tant qu'enfant. Il s'agit moins là d'un désir de mort que d'un désir de vie et bien moins de donner une leçon aux tortues que de s'en donner une à elle-même, comme le souligne Elizabeth J. West : « Refusing to become one of the powerless, Xuela serves no god, but rather raises herself to godhood » (West, 16). Au fur et à mesure qu'elle grandit, elle va en effet faire mûrir son projet de vie qui passe par la mort de ce qui la menace et de ce qui l'entrave, devenant ainsi le seul Dieu de sa destinée. C'est, nous le comprenons, un Dieu qui préside à la vie mais aussi et surtout à la mort. Chemin faisant, elle développe une acuité presque « shamanique » des désirs mortifères de son entourage, qu'ils soient familiaux, sociaux ou culturels. L'épisode au cours duquel sa belle-mère lui offre un collier est un exemple frappant de ce phénomène :

She made me a present of a necklace fashioned from dried berries and polished wood and stone and shells from the sea. It was most beautiful, too beautiful for a child [...]. I was not a real child. [I found a place and] it was in this secret place that I left the necklace until I could decide what to do with it. [...] One day I placed the necklace around [her] dog's neck [...]; within twenty-four hours he went mad and died. (A.M., 34-35)

C'est une enfant très jeune encore qui déjoue la mort en l'envoyant sur d'autres plus vulnérables qu'elle, en l'occurrence, un chien. Le fait qu'elle puisse pressentir que ce collier fut empoisonné reste un mystère dans le texte ; sa seule explication consiste à stipuler : « I was not a real child ». Elle était investie de tout un savoir ancestral, un « folklore », une forme de connaissance immanente de sa condition qui la faisait réagir en tant qu'adulte, non pas simplement pour déjouer la mort et l'envoyer sur autrui mais pour survivre, dans le sens plein et entier du terme. La troisième fois où elle est confrontée à sa survie, elle est adolescente. Elle est enceinte de son employeur, Monsieur Labatte. Lorsqu'elle en prend conscience, l'avortement est la seule solution évidente pour elle. Une fois débarrassée de ce joug, elle dit ceci : « I was a new person then, I knew things I had not known before, I knew things that you can only know only if you have been through what I had just been through. I had carried my own life in my own hands » (A.M., 83). Elle se fait renaître au travers de cet évènement traumatique, en tuant le cycle mortifère dans lequel elle est enfermée en tant que néo-esclave, dans un contexte social où hommes et femmes reproduisent les schémas de violence sur autrui hérités de l'esclavage mais surtout elle se fait renaître en tant qu'individu autonome. Elle prend le pouvoir plus profondément sur une spiritualité – le Christianisme – qui, sous couvert de promettre la vie éternelle, enclave la liberté de l'être dans l'ici et le maintenant. Lorsqu'elle revient chez les Labatte après son avortement, elle remarque en effet :

We stood, the three of us, in a little triangle, a trinity not made in heaven, not made in hell, a worldless trinity. And yet at that moment someone was of the defeated, someone was of the resigned, and someone was changed forever. I was not of the defeated; I was not of the resigned. (A.M., 93)

L'allusion à cette trinité et au fait que malgré son acte elle ne fasse partie ni des vaincus, ni des résignés, participe d'un paradoxe selon Elizabeth J. West :

Just as the image of the holy trinity – God the Father, Jesus the Son, and Holy Spirit – remains a paradox in Christian Theology, the image of Xuela, Lise Labatte, and Jacques Labatte standing in a kind of trinity is also a paradox. Unlike the holy trinity that originates out of God's gift of life to human kind, theirs is a union conceived in the unholy act of adultery and confirmed with the taking of life. (West, 10)

C'est cependant un paradoxe que Xuela choisit de résoudre en devenant un Dieu elle-même : le vrai paradoxe c'est qu'en tuant des enfants à naître, elle les sauve d'un enfer sur terre et elle les sauve aussi de ses propres potentialités mortifères en tant que femme :

I would never become a mother, but that would not be the same as never bearing children. I would bear children, but I would never be a mother to them. I would bear them in abundance; they would emerge from my head, from my armpits, from between my legs; I would bear children, they would hang from me like fruit from a vine, but I would destroy them with the carelessness of a god. (A.M., 97)

Ce que Xuela révèle, c'est que ce n'est pas Dieu qui est suprême, c'est la mort, et que c'est parce qu'il inflige la mort qu'il se saisit du pouvoir suprême et du concept d'immortalité, ce qui est précisé dans la toute dernière phrase du roman : « Death is the only reality, for it is the only certainty, inevitable to all

things » (A.M., 228). Ses stratégies en deviennent extrêmes et particulières, entièrement tournées vers la finitude de l'être. L'espace de vie qu'elle se propose d'habiter est un cosmos fabriqué autour de ce concept : elle est à la fois le Dieu et le peuple de ce Dieu-là, il s'agit pour elle de vivre le temps qui lui est donné de vivre sans jamais perpétuer la vie, c'est-à-dire la mort.

2. *Récupérer du vivant*

La mort tend donc à s'élaborer comme une cosmogonie propre à chaque personnage des romans du corpus (Xuela en est l'exemple exacerbé) mais aussi une eschatologie qui permet à chacun de donner un sens à son propre parcours, à son univers et à la manière qu'il a de pouvoir construire des stratégies de survie – c'est-à-dire, des stratégies pour l'avenir – ce que Xuela livre en définitive en guise de testament, c'est qu'en regardant la mort en face, elle récupère du vivant pour elle seule. Ce que confesse le père de Ka, c'est qu'en envisageant sa propre mort, il redonne vie à sa fille. Ce qu'Eva acte vis-à-vis de son fils Plum lui permet de retrouver le sens hiératique de ce qui doit être, en dépit de la douleur qui lui est consubstantielle. Dans le cas de Man Rapadou, il s'agit d'assurer la permanence du groupe et éviter une culpabilité plus grande encore que celle qui consiste à tuer son propre mari. Mais la mort n'est pas simplement ce qui hante certains individus dans les romans du corpus : elle est en définitive ce qui fabrique le tissu vivant des récits. Elle est partout. Dans les champs de canne à sucre, les ravines, les villages, les cours d'eau des romans de Danticat ; dans l'esprit dérangé de Shadrack, les actes héroïques d'Eva pour sauver ses jeunes enfants de la mort, dans ces récits imbriqués de *Love* à la gloire d'un mort (Cosey), dans l'épopée de Jadine qui fuit les chevaliers aveugles, qui finalement peuvent se saisir de Son ; et surtout

dans les récits tonitruants de vie de Jamaica Kincaid, dont le roman *Annie John* commence par des allusions à la mort, aux cimetières et à la manière dont les morts sont apprêtés jusqu'à *The Autobiography of My Mother* tout entier construit sur l'héritage laissé par la mort d'une mère. Il semble ainsi que le vivant doive se construire avant tout avec la mort mais encore avec les morts car, quelques fois, ce sont les morts qui tiennent à récupérer les vivants au travers de ce que l'on pourrait appeler le syndrome d'Hamlet. Le père d'Hamlet, en effet, tient non seulement à être vengé du meurtre dont il a été victime, mais encore de récupérer sa lignée au travers de son fils.

Ces tentatives de récupération se font bien souvent au détour de rêves. Ainsi, Jadine, lorsqu'elle se retrouve à Eloë, le village de Son, fait elle-même un rêve éveillé où plusieurs femmes viennent hanter sa chambre. Il ne s'agit cependant pas que de femmes décédées, certaines d'entre elles sont encore vivantes, y compris Ondine, Thérèse et la femme en jaune, une inconnue qui lui avait fait fuir Paris quelques mois auparavant. L'épisode est relaté dès le début du roman. Elle croise une jeune femme noire habillée d'une robe jaune dans un supermarché parisien. Celle-ci achète trois œufs, passe en caisse, et lorsqu'on lui signifie que les œufs ne s'achètent qu'à la douzaine et la demi-douzaine, elle pose un louis d'or sur le comptoir, puis prend la porte en emportant ses œufs. Jadine la suit dans la rue. La jeune femme finit par se retourner, regarder Jadine et lui lancer un jet de salive. Plus tard, elle réalise que : « The woman had made her feel lonely in a way. Lonely and inauthentic » (T.B., 45). Dans le rêve éveillé d'Eloë, la symbolique de la présence dérangeante de cette femme est enfin révélée :

They stood around in the room [...] revealing one breast and then two and Jadine was shocked. [...] All of them revealing both their breasts except the woman in yellow. She did

something more shocking – she stretched out a long arm and showed Jadine her three big eggs. (T.B., 261)

La jeune femme en jaune appartient en effet à toute cette lignée de femmes afro-américaines qui partagent les mêmes valeurs en termes de culture, de transmission de la féminité, d'obéissance au monde des ancêtres. Le parcours de Jadine procède donc d'un voyage épiphanique, spirituel où elle doit résoudre le dilemme provoqué par la demande des ancêtres et celles des femmes qui assument et prolongent cette exigence avec les siennes propres, ce que Susan Corey Everson résume ainsi :

Her struggle represents that tension for some black women between the claims of ethnic and cultural identity – the values of family obligations, the community, and the ancestors – and the desire to explore the possibilities of her own powers and energy in a broader context. (Corey, 71)

Cette « visitation » nocturne des femmes de sa vie (certaines mortes, d'autres pas) produit une réelle catharsis chez Jadine. Le dilemme se résout lorsqu'elle comprend ceci :

The night women were not merely against her (and her alone – not him), not merely looking superior over their sagging breasts and folded stomachs, they seemed somehow in agreement with each other about her, and were all out to get her, tie her, bind her. Grab the person she had worked hard to become and choke it off with their soft loose tits. (T.B., 264)

Le syndrome d'Hamlet s'arrête là. Il n'est pas question finalement pour elle d'obéir aux injonctions de ces fantômes, ni même de correspondre à la culture encore vivante et vivace livrée par les ancêtres. Dans sa dernière entrevue avec sa vieille tante, elle ose lui dire : « *There are other ways to be a woman* » (T.B., 284). A ce moment là, elle fait non seulement référence aux femmes de son rêve nocturne, mais aussi au fait qu'elles se soient adressées uniquement à elle et pas à Son, qui pourtant partageait son lit ce soir-là. Les autres manières d'être une femme consistent non seulement à sortir du carcan hérité des ancêtres féminins, mais aussi, bien entendu des ancêtres masculins qui ne sont pas présents au moment de cette « *visitation* » nocturne, mais dont Son est le digne héritier. Du reste, Son reçoit une injonction comparable à celle adressée à Jadine le soir de ce rêve, à la fin du roman. Il ne s'agit pas là d'un rêve mais la scène est enveloppée de cette même irréalité nimbique dont sont chargés les songes : « *“Small boy”, she said, “don’t go to l’Arbre de la Croix.” Her voice was a calamitous whisper coming out of the darkness toward him like jaws. “Forget her. There is nothing in her parts for you. She has forgotten her ancient properties.”* » (T.B., 308). Thérèse s'adresse ici à Son. Elle était présente à Eloé avec les autres « *night women* ». Elle est en train soi-disant d'aider Son à quitter l'île des Chevaliers, moyennant quoi, elle le dépose en bateau sur un versant de l'île hanté par les Chevaliers Aveugles : « *“Hurry. [...] The men are waiting are waiting for you [...] you can choose now. You can get free of her. They are waiting in the hills for you. They are naked and they are blind too. I have seen them; their eyes have no color in them [...] Choose them.”* » (T.B., 308). Nous sommes là au confluent de la vie et de la mort (ce sont en effet des fantômes), entre le passé et le présent, entre le respect dû à l'héritage culturel (aussi, celui dû aux ancêtres morts) et les désirs propres à chaque individu. Il n'y a pas de place pour le futur. Du reste, topologiquement, la scène se situe sur une île confinée et confite dans

cette dualité passé/présent. La fuite de Jadine, qui est déclenchée par les « night women », constitue en soi une libération de ce cercle vicieux passé/présent, ce que Corey Everson analyse de manière convaincante : « In Jadine, Morrison illustrates humankind and the difficulty of an American black woman's search for a fully human identity – one that integrates body and spirit, sexuality and cultural heritage while maintaining an openness to the future » (Corey, 78). D'où l'on perçoit une autre articulation : celle de l'héritage réclamé par les ancêtres morts, confrontée avec les désirs du vivant. Les personnages doivent alors faire un choix ontologique – c'est-à-dire fonder leur être mais aussi leurs stratégies de vie. Ils entrent donc dans une dimension initiatique et spirituelle. Ce choix est visiblement aussi fondé sur les désirs de mort et les désirs de vie car, bien souvent, tout comme le cas du père d'Hamlet, les injonctions des ancêtres sont mortifères ou induisent une certaine forme d'abandon des désirs liés à Eros.

C'est le cas d'Amabelle dans *The Farming of Bones*. Elle aussi est visitée tour à tour par deux femmes en rêve. Ces rêves sont visiblement récurrents. L'une de ces femmes s'appelle « the sugar woman » :

I dream of the sugar woman. Again. As always she is dressed in a long, three-tiered ruffled gown inflated like a balloon. Around her face, she wears a shiny silver muzzle, and on her neck there is a collar with a clasped lock dangling from it.

The sugar woman grabs her skirt and skips back and forth around my room. She seems to be dancing a Kalanda in a very fast spin [...]. As she swings and shuffles, the chains on her ankles cymbal a rattled melody. [...]

“Why is that mask on your face?” I ask. [...] “Given to me a long time ago, this was, so I’d not eat the sugarcane.” [...] “Why are you here?” I ask her. “Told you before,” she says. “I am the sugar woman. You, my eternity.” (F.B., 132-133)

Cette apparition est étonnante parce qu’elle possède à la fois les signes distinctifs de l’esclave rebelle qui est punie pour sa rébellion (la muselière/les chaînes) et ceux de la femme libre, voire blanche (elle porte une robe qui ressemble à une crinoline, et elle danse une Kalenda, qui est une danse de combat, de manière légère et gracieuse malgré ses entraves). En cela, elle représente quasiment une métaphore oxymoronique de la condition d’Amabelle, mais aussi de bon nombre de ses congénères. Son testament n’en est pas moins étrange et ressemble à s’y méprendre à un sortilège : en effet, de quelle éternité parle-t-elle : celle de la femme muselée, celle de la femme qui danse malgré ses chaînes, celle de la femme qui ne pourra jamais manger le sucre (suc ?) de la vie ?

Plus loin dans le roman, Amabelle qui se remet de ses blessures dans un hôpital de fortune, improvisé par les rescapés des massacres, fait un autre rêve où sa mère apparaît :

In my sleep, I see my mother rising, like the mother spirit of the rivers, above the current that downed her.

She is wearing a dress of glass, fashioned out of the hardened clarity of the river, and this dress flows like raised dust behind her as she runs toward me and enfolds me in her smoke-light arms. [...] “I will never be a whole woman,” I say, “for the absence of your face.” [...] “You were like my shadow. [...] you

will be well again, ma belle, Amabelle. [...] And how can you have ever doubted my love? You, my eternity.” (F.B., 208)

L'image est complexe : l'eau, le verre, la clarté, la poussière, la fumée, l'ombre : tout cela est emblématisé dans la figure maternelle. L'eau, surtout une eau terrestre, puisqu'il s'agit d'un fleuve et non de la mer, selon les distinctions bachelardiennes, est parfaitement cohérente avec l'image onirique maternelle. En revanche, la robe de verre qui s'écoule tel un nuage de poussière ainsi que les bras qui enserrant Amabelle dans un halo de fumée lumineuse bafouent l'entendement. C'est une collusion entre le dur et le mou, la poussière et l'eau, l'écran de fumée et la lumière, tout autant d'oxymores qui disent la difficulté de l'être mais aussi la difficulté du choix. Le fait de ne pas pouvoir être une femme complète résume la difficulté dans laquelle Amabelle est placée, c'est-à-dire qu'elle exprime l'impossibilité du choix entre tous ces pôles antithétiques. L'univers se clôt davantage par la présence de trois autres éléments essentiels : l'absence du visage maternel, qui fait écho au visage muselé de la « sugar woman » ; le fait que la mère puisse dire que sa fille est « comme son ombre », ce qui peut être analysé comme la résurgence d'un « Ka » dont nous avons parlé plus haut, mais qui peut aussi signifier le non-être ; et la répétition de « you, my eternity » qui, de fait, reproduit et amplifie le sortilège du premier rêve, puisqu'Amabelle ne fait pas d'enfant et n'enfantera jamais. Elle est donc là, placée dans une injonction maternelle, d'une ancêtre morte qui ne lui réclame rien d'autre que d'être son ombre, c'est-à-dire de n'exister non pas pour se prolonger en tant qu'Amabelle, mais pour prolonger la mère. C'est d'ailleurs ce que fait Amabelle tout au long du roman : elle est sage-femme, comme sa mère, elle soigne les autres, comme sa mère, et à la fin du roman, elle plonge dans le fleuve comme sa mère...on peut aussi conjecturer qu'elle souffre sa vie durant... comme sa mère. Contrairement à

l'épiphanie de Jadine qui évalue le poids des ancêtres comme une possibilité d'agir de manière individuelle sur un futur qui reste encore à définir, Amabelle reste cloisonnée dans un passé qu'elle met une vie à récupérer pour pouvoir se construire.

Un élément essentiel différencie cependant les parcours de Jadine et d'Amabelle. Il est à la fois constitué du temps et de l'espace. Jadine évolue dans un espace-temps afro-américain, Amabelle dans un espace-temps afro-caribéen. Le legs des ancêtres, combiné avec ce qui leur est donné d'être dans la culture héritée des ancêtres est sensiblement différent. Jadine est plongée dans un combat individuel, Amabelle doit faire face à un combat qui concerne toute la communauté ainsi qu'elle-même en tant que femme. Dans son rêve avec cette « sugar woman », nous avons déjà souligné la présence de cette danse : la Kalenda. C'était autrefois une danse qui s'exécutait entre esclaves au son du tambour et s'effectuait avec des bâtons. Petit à petit, les armes de bois ont disparu, mais le sens du combat a perduré dans cette cadence que chacun peut encore aujourd'hui danser seul ou deux à deux. La femme bâillonnée du rêve d'Amabelle lui demandait donc de ne pas cesser le combat et de continuer de survivre en dépit de la muselière et des chaînes, ce que fait Amabelle très concrètement, sans en avoir conscience, au moment où Trujillo meurt :

“Oh, Man Amabelle, look at you doing the kalanda,” someone called out from the crowd in front of the cathedral. [...] In spite of those who wept even as they were dancing, in spite of the dead whose absence trailed us as did the dust of their bones in the wind, even as our chances vanished of ever glaring or spitting into his eyes, we were still having a celebration, if only because the Generalissimo was dead and we had survived. (F.B., 271)

Ainsi, le choix que fait Amabelle, en obéissant à ses ancêtres décédés, est dicté aussi et, par ailleurs, par des réalités culturelles et socio-économiques fondamentalement différentes de celles auxquelles s'affronte Jadine. Amabelle doit survivre (c'est l'injonction première qui est d'abord physique, ne pas devenir « poussière »), Jadine doit vivre ce que ses ancêtres n'ont pas voulu ou pas pu vivre parce qu'elles se sont enfermées elles-mêmes dans des schémas devenue obsolètes (les seins/les œufs) à un moment (soixante ans après l'histoire d'Amabelle) où d'autres possibilités peuvent s'offrir à la femme noire. Le point commun entre ces deux personnages, c'est que les ancêtres continuent de hanter leurs consciences. C'est-à-dire que les morts conditionnent leurs choix de vie, ou plus exactement leur vie. En d'autres termes, les morts compliquent la vie :

... nous somme honteux de notre propre survie qui les [les morts] offense et qu'ils ne nous pardonnent pas. Avec tous les fantasmes qu'ils alimentent, ils peuplent donc notre mémoire et marquent notre culture, ce qui faisait dire à Faulkner que le passé n'est pas mort, ni même passé. De même, Freud signale cette sorte d'automatisme inconscient qu'est la compulsion de répétition qui, toujours, fait reconnaître la loi de l'ancêtre.

(Thomas, 48-49)

On peut dire à ce stade que Jadine refuse cette compulsion de répétition, parce que le temps, l'espace, les réalités culturelles qui l'entourent le lui permettent et qu'Amabelle l'accepte pour exactement les mêmes raisons. Chacune d'entre elles, cependant, porte le poids de cette injonction et l'assume. En d'autres termes, le passé n'est pas mort, mais entrevoir l'avenir

est fonction du présent socio-culturel auquel les personnages se trouvent confrontés.

Un autre personnage dans le corpus se fait visiter en rêve par son ancêtre. Il s'agit de Xuela dans *The Autobiography of My Mother*. Son cas est cependant exogène au système que nous venons d'élaborer. Sa mère est morte en lui donnant naissance, et sa propre mère n'a pas connu sa mère qui l'a abandonnée sur les marches d'une église. Il y a donc trois générations de filles qui ont vécu sans leur mère. Xuela vit de ce fait dans un monde où les injonctions ne sont pas maternelles ou grand-maternelles. De plus, contrairement aux autres femmes orphelines du corpus, les femmes qui l'entourent depuis sa prime enfance sont non seulement non-maternantes, mais suspectes, voire mortifères. En tant que femme, elle doit se construire seule à partir d'une *tabula rasa*. Elle s'invente donc complètement, tout comme elle invente ses rapports aux autres et ses rapports à la culture qui l'entoure. Elle invente aussi, du reste, la relation à la mère, et donc, la relation à l'ancêtre, et la relation à l'éternité. Ainsi, le rêve de la mère ne lui « advient » pas. C'est elle qui le provoque :

I lay down to sleep and to dream of my mother – for I knew I would do that, I knew I would make myself do that, I needed to do that. She came down the ladder again and again, over and over, just her heels and the hem of her white dress visible; down, down, over and over. [...] I did not see her face, I was not disappointed. I would have loved to see her face, but I didn't long for it anymore. She sang a song, but it had no words; [...] it was only a song, but the sound of her voice was like a small treasure found in an abandoned chest, a treasure that inspires not astonishment but contentment and eternal pleasure. (A.M., 31)

La mère de Xuela ne lui parle jamais. Cette présence est comme un trésor qui lui est livré au bas d'une échelle, qui fait penser à celle de Jacob. Le combat a lieu en haut de l'échelle, mais au bas de l'échelle, Xuela doit se débrouiller, sans explications [« no words »], cependant avec un sentiment de satisfaction et de plaisir éternel au moment où elle entend le chant de sa mère. Il manque les mots, le verbe, pour qu'une eschatologie véritable puisse advenir. Xuela fabrique le rêve, à partir de son propre désir, mais contrairement à Jadine où à Amabelle, elle n'installe aucun dialogue avec l'ancêtre : elle se fabrique seule avec les talons de sa mère et les pieds de l'échelle. Ce rêve est incomplet. Il est dans la présence/absence. C'est en réalité une énigme qui vient résoudre une autre apparition. Celle-ci n'est pas forcée par la volonté de Xuela ; elle est partagée par plusieurs autres enfants de son âge. Un jour où ils se rendent à l'école, ils traversent une rivière comme à l'accoutumée et font cette rencontre :

We saw a woman in the part of the river where the mouth met the sea. [...] She was a beautiful woman, more beautiful than any woman we had ever seen, beautiful in a way that made sense to us, not a European way: she was dark brown in skin, her hair was black and shiny and twisted into small coils around her head. [...] She beckoned to us to come to her. [...] And then this boy [...] started forward. [...] He swam in this way until he began to sink from exhaustion; [...] then we could see nothing at all, only a set of expanding circles where he used to be. (A.M., 35-36)

La description de cette femme correspond parfaitement à celle d'une Indienne caraïbe, ethnie dont était issue la mère de Xuela. Elle se trouve à la frontière entre deux eaux : la rivière et la mer, ce qui la rapproche et l'associe à

la déesse Yoruba Lemoja, qui peut aussi s'appeler Yemoja ou Yemanja selon les régions du globe où le mythe a été transplanté et revisité (Bastide, 1996). Lemoja dans la mythologie Yoruba était la déesse mère, plus particulièrement la déesse protectrice des femmes et par extension, des femmes enceintes. C'est elle qui présidait aux accouchements et qui avait le pouvoir de décision sur la vie ou la mort du nouveau-né. Ce qui veut dire qu'elle avait un pouvoir de préemption sur la vie. La mère de Xuela est morte en donnant naissance à sa fille, et ce jeune garçon meurt en allant rejoindre cette apparition que Xuela n'associe pas à sa mère dans le texte, et pourtant, il s'agit d'une Caraïbe dont les pieds ne touchent pas terre, dont la vision est spectrale, que plus personne ne reverra jamais, et qui réclame la mort du petit garçon (pas de la petite fille) pour disparaître sans aucune autre forme de procès. Le legs ou le testament qui est livré par le rêve puis l'apparition est d'un côté l'évanescence, ou l'absence de prise terrestre (les talons qui flottent au dessus du sol) et de l'autre, le meurtre du petit garçon, un homme en devenir. Plus tard, Xuela tente de faire le portrait psychologique de sa mère, tout en essayant de comprendre l'attraction que son père a pu éprouver pour elle. Elle sait que sa mère fut abandonnée et que des religieuses l'éduquèrent : « they brought her up, baptized her a Christian, and demanded that she be a quiet, shy, long-suffering, unquestioning, modest, wishing-to-die person » (A.M., 199). Elle suppose ensuite que son père fut attiré par des qualités particulières de sa mère :

Her sadness, her weakness, her long-lost-ness, the crumbling of ancestral lines, her dejectedness, the false humility that was really defeat. He at that time was no longer just an ordinary low, coarse henchman; by then he wore a uniform and it might have even a

ribbon [...] to show that he had been properly cruel and unkind to people who did not deserve it. (A.M., 200)

Tout comme dans la confession inversée que l'on trouve dans *The Dew Breaker* où Ka comprend qu'il faut enlever la forme négative pour comprendre le père, Xuela, installe la négation pour survivre et ne pas mourir comme la mère : « je ne serai pas sage, je ne serai pas timide, je ne serai pas humble, je ne désirerai pas mourir, etc. ». Les injonctions fantasmatiques sont décuplées par l'apparition de Yemoja, qui en substance lui livre une structure affirmative, voire positive : « je peux tuer des petits garçons ». Jamaica Kincaid délivre un message au travers de Xuela qui est à la fois puissant, dérangeant et problématique, mais qui est en même temps, comme bell hooks le suggère, extrêmement révélateur des structures dans lesquelles la femme noire est enfermée et avec lesquelles elle doit se construire :

[This fiction] clearly names the ways structures of domination, racism, sexism, and class exploitation oppress and make it practically impossible for black women to survive if they do not engage in meaningful resistance on some level [even if they may] fail to depict any location for the construction of new identities.

(bell hooks, 50-51)

Xuela se construit malgré tout dans un lieu qu'elle définit elle-même : l'ici et le maintenant. Contrairement aux deux autres personnages, Amabelle et Jadine, qui sont elles aussi visitées en rêve par leurs ancêtres et qui, de ce fait, trouvent des voies particulières pour œuvrer à un futur qui reste à imaginer (l'une pour le futur de la communauté, l'autre pour le sien propre), Xuela affirme que seul le présent compte, parce c'est l'unique réalité qu'il lui est

donné de vivre ce, qu'encore une fois, expriment les derniers mots du roman : « Death is the only reality, for it is the only certainty, inevitable to all things » (A.M., 228). A la manière du Livre de l'Ecclésiaste dans l'Ancien Testament, elle déconstruit toute forme d'eschatologie, elle réalise cependant, une véritable coupure épistémologique avec ce qui a préexisté : les ancêtres lui livrent un schéma binaire, les vaincus/les vainqueurs, elle propose un schéma différent centré sur le point commun à ces deux groupes qui est la mort : les vaincus meurent et les vainqueurs aussi. L'espace et le temps qu'elle propose est justement celui-là. Dans cet espace/temps, le futur n'a pas de sens parce qu'il est prévisible, seuls le passé et le présent comptent, le premier parce qu'il détermine le présent, le second parce qu'il dégage pour Xuela une immense liberté d'action si et seulement si elle garde à l'esprit cette vérité fondamentale : elle va mourir elle aussi, ce que résume le livre poétique de l'Ecclésiaste dans la Bible : « Quel avantage revient-il à l'homme de toute la peine qu'il se donne sous le soleil ? » (Ec., 1, 3).

3. *Récupérer les morts*

Les trois auteures qui nous préoccupent produisent des scènes où des morts sont enterrés et où il s'opère de la part des personnages vivants, ce que l'on peut appeler « la récupération des morts ». Dans une interview avec Jane Bakerman, Toni Morrison dit ceci :

About love and how to survive – not to make a living – but how to survive whole in a world where we are all of us, in some measure, victims of something. Each one of us is in some way at some moment a victim and in no position to do anything about

it. [...] In a world like that, how does one remain whole – is it just impossible to do that? (Bakerman, 60)

On peut dire que Morrison apporte une réponse à cette dernière question lorsqu'elle confronte ses personnages à la mort dans *Sula*, mais aussi lorsqu'elle confronte ses lecteurs à la mort d'une communauté, puisque le Bottom est mort à la fin du roman. La scène de l'enterrement de Chicken Little exemplifie le surgissement de la vie, en même temps qu'elle définit des axes de réflexion à la question de la survie des victimes :

As Reverend Deal moved into his sermon, the hands of the women unfolded like pairs of ravens' wings and flew high above their hats in the air. They did not hear all of what he said; they heard the one word, or phrase, or inflection that was for them the connection between the event, and themselves. For some, it was the term "Sweet Jesus". And they saw the Lamb's eye and the truly innocent victim: themselves. They acknowledged the innocent child hiding in the corner of their hearts, holding a sugar-and-butter sandwich. [...] Then they left their pews. For with some emotions one has to stand. They spoke, for they were full and needed to say. They swayed, for the rivulets of grief or of ecstasy must be rocked. (S., 65)

La narration évalue la douleur de ces femmes bien entendu (il est d'ailleurs à noter que l'on ne parle pas des hommes dans ce passage), mais au travers du prisme de leur propre solipsisme : la victime n'est plus Chicken Little, mais elles-mêmes. La mort de Chicken Little réveille l'enfant qui sommeille en elles et les mouvements de leurs corps (« rocked ») suggère à la

fois qu'elles sont vivantes et qu'elles se bercent elles-mêmes pour soulager leur souffrance. Plus tard, dans le passage, elles dansent et crient : « they danced and screamed, not to protest God's will but to acknowledge it and confirm once more their conviction that the only way to avoid the Hand of God is to get in it » (S., 66). Le mot « reconnaissance » était déjà présent dans le premier passage. Il est répété ici et nous révèle que cet enterrement est une forme de catharsis où ces femmes récupèrent du vivant – c'est-à-dire des stratégies de vie – en récupérant et en reconnaissant la finitude de cet enfant et la leur. Il s'agit là d'une forme de relation communautaire première qui passe d'abord par la relation à soi et où l'autre est le catalyseur de cette relation égocentrée, ce que Derrida analyse ainsi :

The death of the other thus becomes again 'first', always first. It is like the experience of mourning that institutes my relation to myself and constitutes the egoity of the ego. [...] The death of the other, this death of the other in 'me', is fundamentally the only death that is named by the syntagm 'my death', with all the consequences that one can draw from this. (Derrida, 76)

En d'autres termes, le travail de deuil sur l'autre entame et présuppose le deuil que l'on fait de soi-même. On voit là que la mort est probablement ce qui forme le lien le plus puissant au sein des communautés, parce qu'elle est inscrite dans l'essence même de l'être. La verticalité n'est plus représentée par une déité quelle qu'elle soit, c'est-à-dire que le paradigme se trouve au confluent des syntagmes : la mort de l'autre/ma mort. Ceci est aussi reflété dans le passage précédent où les femmes ne protestent nullement contre les volontés de Dieu, mais reconnaissent leur statut de « mortelles ». Cette scène est en réalité une scène de libération, de soulagement et finalement, de liesse.

Plus tard, en effet, lorsque Sula et Nel quittent le cimetière, non seulement comblent-elles l'espace qui s'était créé dans leur relation à cause de la culpabilité éprouvée par leur responsabilité dans mort de Chicken Little : « There was a space, a separateness, between them » (S., 64); mais encore, retrouvent-elles ce sentiment d'allégresse et d'inconscience du vivant :

They held hands and knew that only the coffin would lie in the earth; the bubbly laughter and the press of fingers in the palm would stay above ground forever. [...] They relaxed slowly until the walk back home their fingers were laced in as gentle a clasp as that of any two girlfriends trotting up the road on a summer day wondering what happened to butterflies in the winter.

(S., 66)

Ces mêmes phénomènes contigus à la mort d'un être proche (c'est-à-dire, la double catharsis qui consiste à reconnaître que l'on appartient à une communauté et que la mort de l'autre « libère » en quelque sorte) se retrouvent dans *Breath, Eyes, Memory* d'Edwidge Danticat. Christine, la mère de la jeune Sophie s'est suicidée aux Etats-Unis. Son corps est rapatrié en Haïti. La veille de l'enterrement, il y a une veillée, qui est un rite très précis aux Antilles, au cours duquel la vie du mort est racontée et des prières sont dites selon la confession du défunt. Les vivants mangent, boivent, quelquefois jouent de la musique et dansent autour du corps et l'accompagnent sur cette dernière nuit avec eux. Dans le roman de Danticat, il s'agit d'un succédané de veillée et, pourtant, il s'opère en elle cette forme de catharsis :

We did not call it a wake, but we played cards and drank ginger tea, and strung my wedding ring along a thread while singing a festive song: Ring sways to Mother. Ring stays with Mother. Pass

it. Pass it along. Pass me. Pass me along. Listening to the song, I realized that it was neither my mother nor my Tante Atie who had given all the mother-and-daughter motifs to all the stories they told and all the songs they sang. It was something that was essentially Haitian. Somehow, early on, our song makers and tale weavers had decided that we were all daughters of this land.

(B.E.M., 230)

Le jeu avec l'anneau qui passe de la mère à la fille et devient significatif grâce à la fonction de la mère (Sophie est en effet déjà mère d'une petite fille) ; cela la relie subitement à la mère patrie, donc à une communauté familiale (la mère, la grand-mère, la tante), à une communauté plus large que l'on peut appeler culture (tous les anciens qui ont fabriqué les chants et les contes haïtiens) et la terre (Haïti en l'occurrence). Sophie, au cours de cette veillée, dont elle dit qu'elle n'en est pas tout-à-fait une, rassemble les morceaux dispersés de son propre puzzle. Elle construit aussi une eschatologie : sa mère, sa tante, sa grand-mère obéissent à un ordre qui leur a préexisté et qu'elles ont transmis. C'est par le truchement de cette veillée que Sophie, qui vit et est mariée aux Etats-Unis, comprend qu'elle est Haïtienne, dans le même temps où elle envisage l'étendue de cette reconnaissance. Il ne s'agit pas de sa mère propre, il ne s'agit pas davantage de sa tante qui l'a élevée, et non encore de sa grand-mère qui assiste au décès contre nature de sa fille. Il s'agit de la transmission d'une culture qui devient le paradigme de l'être.

Plus tard, après que l'enterrement a eu lieu avec son cortège de douleurs et de dysfonctionnements de la part de Sophie, l'ancêtre, c'est-à-dire la grand-mère de Sophie, ouvre une parole qui opère une deuxième catharsis pour elle :

“There is a place where women are buried in clothes the color of flames, where we drop coffee on the ground for those who went ahead, where the daughter is never fully a woman until her mother has passed on before her. There is always a place where, if you listen closely in the night, you will hear your mother telling a story and at the end of the tale, she will ask you this question: “Ou libéré?” Are you free, my daughter?”

My grandmother quickly pressed her fingers over my lips. “Now,” she said, “you will know how to answer.” (B.E.M., 234)

Ce sont très exactement les derniers mots du roman. Sophie n’a pas encore conscience qu’elle est « libérée ». Ce que l’ancêtre lui livre, sans les indications textuelles de *Sula* au moment de l’enterrement de Chicken Little, c’est que la mort de l’autre est une jouissance de l’être. Ici, cela reste une question : « Ou libéré ? » plutôt qu’une affirmation qui, elle, est inscrite dans le texte de Morrison.

Ce symptôme de libération provoqué par la mort de l’autre est reproduit chez Kincaid de manière beaucoup plus exaltée et tonitruante. La petite Annie John, en effet, s’interroge sur la mort ou plus exactement les morts dès la première phrase du roman : « For a short while during the year I was ten, I thought only people I did not know died » (A.J., 3). Très vite, la curiosité la pousse à fréquenter les funérariums pour tenter de saisir ce monde mystérieux et inconnu, jusqu’au jour où elle entend parler de la mort d’une petite fille qu’elle avait croisée quelquefois. Elle se rend évidemment au funérarium pour ainsi dire regarder la mort de près, ou, en tous cas, appréhender la mort de quelqu’un qu’elle connaissait et qui, de plus, avait sensiblement son âge :

There she was. [...] Her face was just a plain face. [...] Lying there dead, she looked the same, except her eyes were closed and she was so still. [...] I stared at her a long time [...]. I then went and sat among the mourners. Her family smiled at me, thinking, I am sure, that I was a school friend [...]. I walked home. By then, I was very late getting home from school, but I was too excited to worry about it. (A.J., 10-11)

La motivation macabre d'Annie est en réalité une stratégie de vie : en allant voir la mort de près, elle récupère du vivant. L'adjectif « excited » révèle qu'en définitive, lorsqu'elle se confronte à la mort, elle appréhende ce qu'est *l'excitation* du vivant. Cet épisode se situe stratégiquement au chapitre premier : tous les autres chapitres dévoilent ensuite les principes essentiels qu'Annie met en œuvre pour réitérer l'expérience de cette excitation première.

Dans une mesure différente, quoique parallèle, on peut dire que Xuela dans *The Autobiography of My Mother* récupère du vivant grâce à la mort de sa mère. C'est ce lien rompu, dès la naissance qui lui permet de porter un regard cru, direct, sans détours sur elle-même, sur ses congénères et sur l'histoire. Pour prolonger la réflexion de Patricia Donatien-Yssa qui affirme que :

La notion de mère telle qu'elle est déclinée dans l'histoire de Xuela englobe par conséquent, une importante dimension mortifère, qui pèse lourdement à la fois sur la destinée de l'héroïne mais aussi sur l'élaboration de son psychisme. [...] La mère est, tout d'abord dans le roman, à l'origine même de la souffrance de Xuela [...]. Elle est donc la genèse de la réactivation de sa blès. (Donatien, 155)

Nous pourrions aussi affirmer que la disparition de la mère est pour Xuela la genèse d'une réactivation de la vie. Car l'absence de modèle maternel lui confère une liberté totale, pour explorer le vivant de manière individuelle, particulière, en définitive, de manière tout-à-fait idiosyncrasique. En d'autres termes, tout comme Sophie dans *Breath, Eyes, Memory*, elle est *libérée*.

Enfin, il nous reste à dire que tout ce qui nous est donné de lire dans ces romans constitue à la fois un mémorial à la perte des communautés ou des cultures noires dont il y est question, *et* un hymne à la vie des personnages, qui, de ce fait, se réapproprient soit le sentiment d'appartenir à une communauté soit un sentiment d'identité profond ou de liberté. Ces morts-là entament aussi chez le lecteur un processus très vivifiant de réflexion sur ce qu'est la perte de ce qui a été, c'est-à-dire sur la fragilité du vivant. Car le lecteur lui aussi fait un travail de deuil ; c'est en tous cas la volonté affirmée de Toni Morrison dans une interview avec Stepto : « I wanted Sula to be missed by the reader. That's why she dies early. There's a lot of book after she dies, you know. I wanted them to miss her presence in that book as that town missed her presence » (*Intimate*, 383). Ainsi, permettre au lecteur de *toucher la mort de près* l'emmène irrémédiablement sur les territoires d'une culture disparue ou inconnue. La lecture de tous les romans du corpus a donc pour effet connexe de provoquer une catharsis chez le lecteur : celle qui consiste à reconnaître des communautés, à pleurer leurs morts, et à résister à leur éradication, grâce à la peine, l'exaltation ou même parfois l'effroi que la relation aux personnages et aux textes peuvent déclencher. La thématique de la mort est le lieu par excellence où tout ceci peut advenir, ce qui est la conclusion à laquelle Philippe Novak parvient en étudiant les effets de la perte ou de l'absence dans *Sula* :

To cultivate mourning is to attend to history and at the same time to resist the historical trajectory leading toward the extinction of African American cultural identity. [...] Morrison celebrates the precarious persistence of African American culture by constructing a memorial to the losses that that culture has endured. (Novak, 191)

Ce que Novak révèle du travail de Morrison et des implications sur le lecteur pour ce qui concerne la culture afro-américaine est, nous semble-t-il, tout aussi pertinent, lorsque nous devons nous pencher sur le travail de Danticat et de Kincaid : elles aussi, à travers ce travail de deuil, permettent aux cultures afro-caribéennes d'échapper à la mort définitive.

CHAPITRE III

NACHTRÄGLICHKEIT – L'APRES-COUP

Il est une dernière thématique au cœur des stratégies qui servent de levier à la survie et que le concept de « haine de soi » semble éclipser : il s'agit de l'amour de soi qu'il nous faut maintenant aborder. En effet, pour ne prendre que quelques exemples qui peuvent faire dévier la compréhension du lecteur, le roman intitulé *Love* est ironiquement un roman qui fonde davantage son histoire sur le non-amour que sur l'amour, sur la dépossession, le dépit, ainsi que sur le trauma de deux femmes, Heed et Christine. Elles sont les victimes (non avouées par le/la narrateur/trice pendant plus des deux tiers du récit)¹ de Cosey qui est l'instigateur de ce système féodal. Cependant, c'est un roman qui revisite la thématique de l'amour de soi et de l'amitié entre les deux femmes de manière rétroactive, à la toute fin du roman au moment où les deux protagonistes se rendent compte que la mésestime de soi et la haine de l'autre ont brisé leur existence. Mais il est déjà trop tard pour elles. Il en va de même pour *Sula*, qui est centré sur un personnage exogène à tout système, mais qui, en réalité, donne une cinglante leçon sur l'amour de soi et sur l'amitié à la toute fin du roman. Là encore, cette révélation se fait très tardivement. Il est trop tard pour Nel et pour Sula. De la même manière, les

¹ Le lecteur apprend en effet à la page 154 du roman (qui en possède 234) que Heed fut achetée à l'âge de onze ans par le grand-père de Christine et qu'il l'épousa. Les deux petites filles (Christine avait douze ans) sont ainsi projetées dans la haine l'une de l'autre.

exigences de Xuela dans *The Autobiography of My Mother*, ou de Sophie dans *Breath, Eyes, Memory*, consistent à acquérir l'amour de soi que personne d'autre ne peut leur donner. Les trames narratives, en définitive, disent le pourquoi de cette difficulté d'accès à l'amour de soi.

Tous ces textes proposent de manière fondamentale la lecture d'une double invisibilité : celle qui consiste à être noir et l'autre qui consiste à être une femme noire. Heed, Christine, Xuela et Sula exemplifient ce débat central en faisant chavirer le lecteur qui passe par la découverte des symptômes de la haine de soi ou des autres pour aller jusqu'à la réalisation de l'amour de soi ou des autres. Dans le cas de Christine et Heed par exemple, le lecteur doit attendre les deux dernières pages du roman pour comprendre ce phénomène. Le temps du récit, bien souvent, duplique cette double invisibilité : il y a le temps de la narration qui révèle la haine de soi et des autres au cours duquel le lecteur/la lectrice demeure « aveugle », et le temps de la révélation au sens aristotélicien du terme, où le lecteur perçoit cette double imbrication de l'invisibilité des femmes noires et de sa propre « cécité » à leur égard. Les textes effectuent ainsi un renversement des perspectives extrêmement salvateur pour le lecteur : il est de fait trop tard pour les personnages, mais ce contre-coup bénéficie au lecteur qui doit revisiter la problématique de la haine de soi. Ce concept avait longuement été discuté par Theodor Lessing¹ dans les années 1930 à propos de la question juive. Il fut repris et revisité par Franz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*, qui fut publié pour la première fois en 1962. Il fut encore utilisé par Malcolm X dans bon nombre de ses discours, mais aussi dans son *Autobiography* dont la première publication posthume date de 1965. Ce concept est augmenté d'une dimension à la fois féminine et féministe dans les romans que nous explorons. Cette double invisibilité qui

¹ Theodor Lessing. *La haine de soi ou le refus d'être juif*. Pocket, Paris. 2011

fait à la fois la force de ces récits, la force de ces femmes « hors norme » et la force de l'impact produit sur le lecteur. C'est un projet littéraire en même temps que politique et sociétal, ce que précise Toni Morrison : « The best art is political and you ought to be able to make it unquestionably political and irrevocably beautiful at the same time »¹ (Evans, 1984, 341). Il y a là un véritable engagement de la part des auteures, à rendre compte de ce que doit être l'amour de soi.

La thématique de l'amour de soi – et nous venons de voir qu'elle est intimement liée à la haine de soi et à tous les symptômes de dépossession – est imbriquée dans deux autres thématiques : la connaissance de soi et la réalisation de soi. Elle est aussi en lien avec tous les autres thèmes explorés auparavant. Nous avons pu voir en effet que la relation à la mère et/ou au père reproduit presque systématiquement des structures de dépossession et/ou de haine de soi. La relation à l'autre, la relation au(x) corps, la/les relation(s) à/aux langue(s) sont souvent le lieu d'une difficulté de reconnaissance et de réalisation de soi. De même, les thèmes de l'exil, de la marginalité ou de la mort sont le centre d'un débat sur l'étrangeté par rapport à soi-même.

Cette thématique est cependant essentielle parce qu'elle intéresse tous les êtres humains et particulière parce qu'elle concerne ici des personnages dont les ancêtres (les parents inclus) ont dû négocier ce concept à la marge, pour rester en vie. C'est par ailleurs – peut-être même en premier lieu – un concept qui a été visité différemment selon que l'on ait été un homme ou une femme. Le très célèbre discours de Sojourner Truth, "Aren't I a Woman" en 1851 ébauchait déjà ce qu'était cette double difficulté, cette double invisibilité,

¹ In : Toni Morrison. "The Ancestor as Foundation" in Mari Evans ed. *Black Women Writers: 1950-1980*. New York, Doubleday (1984), pp. 339-346.

qui empêchait d'accéder non seulement à la reconnaissance de soi, mais aussi à l'amour de soi (Gates, McKay, 198). De fait, les expériences et les affects des hommes et des femmes noirs issus de la traite transatlantique ont été sensiblement différents les uns des autres, ainsi que l'invisibilité institutionnelle, historique, sociale et personnelle qui en a découlé. Il est utile aussi de rappeler un épisode que Gates souligne dans l'anthologie (Norton). Un jour que Sojourner Truth se fait interpeller dans la rue par un policier qui lui demande son identité, elle répond : « I am that I am » (Gates, McKay, 196). Ce faisant, elle se place au dessus des hommes et au dessus des femmes. Elle se place dans une dimension biblique, hiératique (Dieu s'adressant à Moïse) qui exige l'amour comme une absolue nécessité. Nul besoin de passeport. La seule assertion est soi. Sojourner Truth en se réappropriant ce postulat divin, se réapproprie aussi l'amour d'elle-même, et signifie à l'autre l'exigence qu'il y a de la reconnaître en tant que femme et en tant qu'être humain qui possède une âme.

En conséquence, le traitement de l'individu aux prises avec cette question existentielle lancinante, n'est pas identique que l'on soit un homme ou une femme parce que les traumatismes résiduels ne sont pas systématiquement de même nature. Il n'est pas identique non plus suivant les moments dans l'histoire où il est abordé. En effet, en dehors des différences de traitement liées au genre de l'auteur(e), Frederick Douglass et Harriet Jacobs au XIX^e siècle n'ont pas abordé cette thématique de la même manière que Richard Wright ou Zora Neale Hurston au XX^e. Les problèmes que soulève Sojourner Truth dans « Aren't I a woman » sont celui de la féminité puis, dans cet épisode relaté par Gates, celui de la foi bien entendu, mais aussi de l'estime de soi dans le regard d'autrui. Ce qu'elle résume, de fait, c'est que ce n'est pas parce qu'elle est une femme noire « chosifiée » par l'histoire qu'elle n'en est

pas moins une femme ; par ailleurs, elle précise qu'elle est un être humain à part entière (« I am that I am ») investi d'une conscience tout aussi digne du Créateur que celle d'autrui : un homme blanc en l'occurrence. Ce faisant, elle met en perspective le concept de la double conscience, que W.E.B. Du Bois formule dans *The Souls of Black Folk* :

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels this two-ness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.

The history of the American Negro is the history of this strife – this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self. In this merging he wishes neither of the older selves to be lost. He does not wish to Africanize America, for America has too much to teach the world and Africa. He wouldn't bleach his Negro blood in a flood of white Americanism, for he knows that Negro blood has a message for the world. He simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American without being cursed and spit upon by his fellows, without having the doors of opportunity closed roughly in his face. (351)

Finalement, Sojourner Truth, on le voit, « féminise » avant la lettre le propos de Du Bois. Pour elle, il ne s'agit pas de « manhood », mais de « womanhood ». Ce que nous abordons là avec elle est un autre principe : celui

d'une triple conscience, qui consiste à appartenir au genre humain, tout comme les hommes mais aussi à être une femme, mais encore à être une femme noire. Le débat est plus complexe que celui que propose Du Bois. Les romans qui nous concernent soumettent une lecture de cette triple conscience à la fois dans les regards croisés entre mères et filles, mais aussi entre femmes blanches et femmes noires.

Il est du reste remarquable que les trois auteures mettent en scène trois couples de femmes blanches et noires qui fonctionnent en parallèle : Margaret/Ondine dans *Tar Baby*, Mariah/Lucy dans *Lucy*, et Señora Valencia/Amabelle dans *The Farming of Bones*. Dans les trois cas, la femme noire est au service de la femme blanche. Dans les trois cas, il y a révélation d'un traumatisme subit ou infligé par la femme blanche. Dans les trois cas, la révélation du traumatisme conduit la protagoniste noire à s'éloigner au moins affectivement de la femme blanche dont elle croyait être l'amie. Ainsi, après qu'Ondine a révélé à tous, au cours d'un diner familial, que Margaret avait torturé son propre fils alors qu'il était bébé et qu'Ondine le soignait en gardant le silence sur la monstruosité de sa mère, toutes deux ont cette conversation :

"I suppose I should thank you for not saying anything, but I have to tell you that it would have been better, Ondine, if you had. [...] You wanted me to hate you, didn't you? That's why you never said anything all those years. You wanted me to hate you."

"No, I didn't."

"Why didn't you tell me? I mean why didn't you scream at me, stop me, something." [...]

“I guess I thought you would let us go. If I told Sydney [i.e.: her husband] he might tell Mr. Street [i.e.: Margaret’s husband] and then we’d be out of a job – a good job.” [...]

“Is it too late, Ondine?”

“Almost,” she said. “Almost.” (T.B., 242-244)

Dans cet échange est mise à plat une double structure patriarcale : celle qui assujettit Ondine à ses patrons et celle qui l’assujettit à son propre mari. Ce qui est aussi révélé est que ces deux structures imbriquées non seulement ne pouvaient lui permettre de sauver l’enfant de la mère, ou la mère de ses propres démons, mais encore que cela ne lui a pas permis de sauver sa propre conscience et qu’il est probablement trop tard, de ce fait, pour sauvegarder les liens qui l’unissait à Margaret. Ces liens étaient, en effet, aussi, et de manière en apparence contradictoire, puisque l’une était la patronne (blanche) de l’autre (noire), des liens de connivence entre femmes toutes deux assujetties (esclaves ?) à un ordre patriarcal. Il est peut-être juste temps pour elle de comprendre la structure de manière à ne pas la léguer à sa nièce Jadine quelques chapitres plus loin, quand elle lui donnera sa bénédiction pour partir. Il est cependant trop tard pour elle et Margaret.

L’autre binôme formé par Mariah et Lucy est sensiblement différent, mais il obéit à la même trame. Lucy est la baby-sitter des quatre enfants de Mariah que le mari vient de tromper et de quitter définitivement. Lucy, quant à elle, vient d’apprendre que son père est décédé, par une lettre de sa mère qui lui demande de l’aide financière, puisqu’elle se retrouve à présent dans un dénuement total : « One night, very late, Mariah and I were again sitting in the kitchen. She seemed young and light, I seemed old and leaden. We recognized our present state to be a response to our different situations: she was

husbandless; I, fatherless » (L., 128). Dans la conversation qui suit, Mariah explique qu'elle se sent « libre », ce qui est un concept douteux pour Lucy qui rétorque : « On their way to freedom, some people find riches, some people find death » (L., 129). La suite est une véritable révélation de Lucy sur la douleur qu'a représenté, pour elle, le fait d'être l'aînée de trois frères qui constituaient finalement une projection patriarcale d'un système que la mère lui avait soigneusement caché pendant ses neuf années passées en tant qu'enfant unique. En effet, à la naissance de chaque garçon, Lucy est témoin de ceci :

Each time a new child was born, my mother and father announced to each other with great seriousness that the new child would go to University to England and study to become a doctor or lawyer or someone who would occupy an important and influential position in society. [...] There was no accompanying scenario in which she [i.e.: her mother] saw me, her only identical offspring, in a remotely similar situation.

(L., 130)

Pour la première fois, Lucy se confesse à une autre femme, Mariah, qui tente de l'apaiser avec un discours féministe global sur la position de la femme dans la/les société(s), mais la communication est impossible :

She spoke of women in society, women in history, women in culture, women everywhere. But I couldn't speak, so I couldn't tell her that my mother was my mother and that society and history and culture and other women in general were something else altogether. [...] Mariah had completely misinterpreted my situation. (L., 131-132)

Lucy met au jour trois structures enchevêtrées : la structure patriarcale (dont Mariah parle) qui focalise l'attention des parents sur ses frères, la structure maternelle non maternante à l'égard de sa seule progéniture féminine qui, de fait, prolonge la structure patriarcale et la structure globalisatrice, féministe, blanche, qui refuse d'entrevoir la particularité de sa situation. Cette triple structure la rend muette. Sa quête en effet est toute personnelle et individuelle : aucune société, aucune culture, aucune histoire, aucune douleur profonde partagée avec Mariah ne pourra lui rendre ce que sa mère ne lui a pas transmis : l'amour de soi. Tout simplement parce que la mère elle-même en était dénuée et qu'elle ne pouvait transmettre un autre schéma.

Le dernier exemple est plus complexe parce que le temps du trauma est plus réduit, plus immédiat. Contrairement aux autres récits qui prennent en compte le résultat de trois cents ans d'histoire, *The Farming of Bones* prend en compte trois cents ans d'histoire et vingt ans de trauma, à cause des massacres perpétrés par Trujillo et dont Amabelle est la victime immédiate. Après un exil forcé de plus d'une vingtaine d'années, Amabelle traverse de nouveau la frontière qui sépare Haïti et la République dominicaine. Elle rend visite à Señora Valencia avec laquelle elle a été élevée. Mais la rupture entamée par les massacres de Trujillo, puis par les vingt ans d'exil, se consomme plus avant. Le rêve projeté ne peut pas devenir réalité. Señora Valencia ne la reconnaît pas et lui fait subir un interrogatoire pour vérifier son identité. Il y a là, une structure patente du pouvoir et de non reconnaissance de l'autre dans sa dimension humaine : Señora Valencia endosse le rôle de son mari, général au service de Trujillo, au point d'en oublier les liens qui l'unissaient à Amabelle. Amabelle se soumet cependant à l'interrogatoire jusqu'à ce que son interlocutrice consente à la reconnaître. Mais là encore, il est trop tard : « I could see a bit of shame and regret in her posture as she took a few steps

towards me. The awkwardness of her initial rejection, and what I saw as my coming too late, would allow for no close embrace, no joyful tears » (F.B., 296). Au moment où elle décide de partir, Amabelle refuse de mentir à la question que lui pose Señora Valencia : « Will you come again, Amabelle ? » the Señora asked. I did not want to part with a lie. We left it simply at a clumsy awkward hand shake [...] » (F.B., 305).

Dans les trois cas, le soudain mutisme des protagonistes noires au moment où elles sont sollicitées dans leur tréfonds est frappant. Tout se passe comme si elles descendaient en elles-mêmes pour découvrir et se répéter silencieusement la réplique de Sojourner Truth : « I am that I am ».

Dans le premier exemple, à la question « Is it too late, Ondine ? », Ondine répond : « Almost ». Dans le deuxième exemple, Lucy dit : « I couldn't speak » et dans le troisième exemple, Amabelle, qui ne veut pas exprimer un mensonge : « I did not want to part with a lie », se contente de serrer la main de Señora Valencia en silence. Dans les trois cas, le lecteur est en présence de quelque chose qui n'est pas dit, qui est une conscience silencieuse pour les personnages, mais qui, cependant, fabrique l'essentiel du message : « They are what they are ». Les trames narratives produisent ce que l'on pourrait appeler « le trope Sojournien » qui dit la réalisation de soi dans ce qui ne peut être nommé, c'est-à-dire, dans le silence. Le deuxième élément qu'il est important de souligner, c'est la reconnaissance extrêmement tardive pour la plupart des personnages (les seules exceptions sont les personnages principaux des romans de Jamaica Kincaid) de ce qu'est l'estime de soi. C'est que, contrairement à ce que peut penser Lucy, les structures héritées de l'histoire, qui sont socio-économiques, et culturelles, ont éradiqué ce sentiment premier – J.-J. Rousseau dit « primitif » – qu'est l'amour de soi. Du reste, Rousseau, dans la note XV de son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les*

hommes, établit une différence fondamentale entre l'amour de soi et l'amour propre qui est une base de réflexion pertinente pour comprendre le phénomène que les auteures nous donnent à lire :

Il ne faut pas confondre l'Amour propre et l'Amour de soi-même ; deux passions très différentes par leur nature et par leurs effets. L'Amour de soi-même est un sentiment naturel qui porte tout animal à veiller à sa propre conservation et qui, dirigé dans l'homme par la raison et modifié par la pitié, produit l'humanité et la vertu. L'Amour propre n'est qu'un sentiment relatif, factice et né dans la société, qui porte chaque individu à tous les maux qu'ils se font mutuellement, et qui est la véritable source de l'honneur. Ceci bien entendu, je dis que dans notre état primitif, dans le véritable état de nature, l'Amour propre n'existe pas ; car chaque homme en particulier se regardant lui-même comme le seul spectateur qui l'observe, comme le seul être dans l'univers qui prenne intérêt à lui, comme le seul juge de son propre mérite, il n'est pas possible qu'un sentiment qui prend sa source dans des comparaisons qu'il n'est pas à portée de faire, puisse germer dans son âme.

Cette distinction entre l'état de nature et l'état de culture associée à la distinction entre l'amour propre et l'amour de soi donne une clé interprétative de ce qui s'est passé sur ces trois cents ou quatre cents dernières années pour les Africains déportés dans les Amériques et sur ce dont continuent de rendre compte les auteures qui nous concernent. Rousseau, cependant, ne parle pas, de la spécificité de la femme dans cette distinction amour propre/amour de soi. Mais il met à jour que le problème crucial auquel l'être est confronté, c'est

à dire le regard de l'autre qui avilit, instrumentalise et bestialise, empêchant toute possibilité à l'être de pouvoir formuler comme a pu le faire Sojourner Truth : « Je suis celle qui est », mais, au contraire de se soumettre à cette injonction : « Je suis celle qui est ce que vous voulez qu'elle soit ». Ainsi, ce que perçoivent Ondine, Lucy et Amabelle lors des échanges dont nous venons de parler, c'est qu'elles ne peuvent plus être ce que d'autres veulent qu'elles soient. Ce sont, à chaque fois, des moments cathartiques où l'amour de soi prend le pas sur l'amour propre tout entier fait de conventions sociales qui n'ont produit qu'une annihilation de l'être. C'est là que la distinction de Rousseau entre l'amour de soi et l'amour propre prend toute sa dimension. En effet, les concepts de « l'homme naturel primitif » et du « bon sauvage » ont souvent servi à l'élaboration de stéréotypes négatifs sur l'homme et la femme noire. Cependant, Rousseau, dans son texte, indique une distinction fondamentale : l'amour de soi est *naturel*, ou devrait l'être, l'amour propre est fabriqué par le social et n'est donc pas *naturel*. Ainsi, le silence dont nous avons parlé plus haut indique le moment où les structures sociales, avilissantes, qui construisent « l'amour propre » ainsi que des relations interethniques, de convenance obligatoire pour la survie, se trouvent « chavirées » par l'amour de soi. Pour ainsi dire, le *naturel* reprend le dessus sur le *culturel*, sans les mots puisque les mots sont de l'ordre de la culture... seul le silence, ou ce qui n'est pas dit, peut faire office de catharsis. C'est aussi le silence de la conscience : celui du/des personnages bien entendu, mais aussi celui du lecteur. Car c'est dans ce silence là que le lecteur peut entrevoir cette difficulté à être : femme, noire, femme noire avec cet héritage tellement particulier, femme noire dans le regard de l'autre, mais aussi femme noire dans son propre regard.

C'est probablement là qu'il faudrait parler de « triple-conscience », mais aussi d'intersectionnalité, concept inventé par Kimberley Crenshaw qui, en tant que juriste, a souvent été confrontée au « silence » de la loi sur le regard posé sur la femme noire lorsqu'elle est victime d'agression ou de discrimination. Elle explique les origines de ce concept dans une interview parue dans la revue *Perspectives*, l'organe de l'American Bar Association :

It grew out of trying to conceptualize the way the law responded to issues where both race and gender discrimination were involved. What happened was like an accident, a collision. Intersectionality simply came from the idea that if you are standing in the path of multiple forms of exclusion, you are likely to get hit by both. These women are injured, but when the race ambulance and the gender ambulance arrive at the scene, they see these women of color lying at the intersection and they say: "Well we can't figure out if this was just race or just sex discrimination. And unless they can show us which one it was, we can't help them." (Crenshaw, 2004)

Dans ces romans, donc, il est question de recherche non pas identitaire, mais de recherche d'identité. Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette recherche puisse avoir lieu entre la moitié du vingtième siècle et le début de ce XXI^e selon Elaine Showalter. En effet, dans son essai « The Female Tradition », elle fait état de trois phases principales par lesquelles passent ce qu'elle appelle les « sous-cultures » (« subcultures ») pour trouver leur indépendance et leur identité culturelle. Dans la première phase, les minorités assimilent et imitent pendant une période relativement prolongée les schémas culturels dominants : « imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and

internalization of its standards of art and its views on social roles » (Showalter in Richter ed., 1989, 1108). A mesure que ces sous-cultures prennent conscience des valeurs et des caractéristiques de leurs propres cultures, elles évoluent vers une deuxième phase dite de protestation : « protest against these standards and values, and advocacy of minority rights » (1108). La troisième phase qui intervient plus rapidement que la seconde est celle de la recherche d'identité, une période de recherche sur soi : « [a period] of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity » (ibid.). D'où l'on voit que les stratégies de survie passent par l'ingestion des processus dominants qui débouchent sur une forme de rejet de ces mêmes processus pour enfin accéder à un sentiment d'estime de soi. Les problèmes de l'estime de soi et de la découverte de soi ne sont pas forcément contigus et producteurs de sens pour la communauté. Le symptôme du « paria » ou, comme le formule Henry Louis Gates, du « trickster » complique le débat. Homi K. Bhabha¹ introduit pour sa part les notions d'hybridation et de résistance (1995). En effet, au travers de la conscience de l'hybridation, l'être propose une forme d'estime de soi-même qui échappe aux définitions habituelles. Tant que l'être se cantonne dans un système binaire blanc/noir ou pauvre/riche, etc., il ne peut guère acquérir l'estime de lui-même. Cette conscience le fait finalement accéder à ce postulat : « Je suis autre, mais je suis tout de même issu de cela ». Il s'agit à chaque fois cependant, de retrouver de l'estime de soi, au détriment de l'amour propre. Dans ce processus culturel et social, d'autres formes esthétiques s'élaborent. Le silence du texte est ce qui nous paraît cependant extrêmement loquace.

Ceci ne veut pas dire pour autant que les matériaux normés par la culture dominante soient purement et simplement abandonnés. Socialement,

¹ Homi Bhabha, K. *The Location of Culture*. London, Routledge, 1995.

pour ce qui concerne les effets d'amour propre, la créolisation est la norme, comme le précise très justement Keith Byerman dans son livre *Fingering the Jagged Grain*, ce matériau de départ est réutilisé à d'autres fins :

From Phillis Wheatley's early verses through the moralistic style of the slave narratives and Wright's naturalism to Ellison's symbolic and experimental novel, black writers have consistently turned European and white American forms and techniques to their own purposes, just as blacks in general have changed the religions and social institutions of the dominant culture to meet their special needs. (41)

C'est précisément ce que font Kincaid, Danticat et Morrison, cette dernière avec un art très maîtrisé du cliché qu'elle utilise et triture afin de révéler tout ce qu'il dissimule, ce qu'elle dit sans détours dans au moins deux interviews. Interrogée par Claudia Tate dans *Black Women Writers at Work*, elle dira ceci : "A good cliché can never be overwritten; it's still mysterious" (Tate, 120-121). Puis, avec Tom Leclair dans « Anything can Happen », elle affine sa conception : "I like to work on, to fret, the cliché, which is cliché because the experience expressed in it is important [...]. I dust off these clichés, dust off the language, make them mean whatever they may have meant originally" (254)¹. De fait, il y a un cliché dont elle parle dans « Behind the Making of the Black Book », qu'elle va utiliser à maintes reprises dans ses romans pour bouleverser l'ordre établi et introduire son propre propos et sa vision à la fois genrée et afro-américaine : "The concept of physical beauty as a virtue is one of the dumbest, most pernicious, and destructive ideas of the western world" (Black World, 1974, 89). Ce concept, qui est aussi un cliché, est utilisé dans ses

¹ Voir aussi Claudine Raynaud. *Toni Morrison. L'Esthétique de la survie*. Paris, Belin, 1996, pp. 75-95.

deux pôles opposés dans deux romans distincts : *The Bluest Eye* et *Tar Baby*. Pecola Breedlove est la victime sacrificielle de *The Bluest Eye*. Elle est d'abord la victime de sa propre famille chaotique, puis de sa « noirceur » et de sa « laideur » qui la mettent à l'écart de ses camarades de classe ; elle est enfin victime des clichés blancs dominants, selon lesquels il faut avoir les yeux bleus, quelles que soient la situation sociale, les origines familiales ou raciales. Les yeux bleus sont la reconnaissance ultime, et l'estime de soi dont elle a besoin pour survivre, en dépit du père qui la viole, de la mère qui la rejette et de la communauté qui la conspuent. En réalité, pour Pecola, tout cela pourrait être effacé d'un revers de la main, si et seulement si, elle avait des yeux bleus.

Ce que Morrison fait dans ce roman est en réalité une contre-réflexion sur le cliché de la beauté, mais aussi une réflexion sur le corps : les corps que les personnes habitent, les corps sociaux, les corps institutionnels et donc les corps « rêvés », mais qui n'ont de substance que parce qu'ils sont intériorisés. Nous sommes là dans la première phase que Showalter décrit : il s'agit d'adhérer au corps social environnant, au risque de perdre définitivement l'amour de soi et une pensée propre. Il s'agit au demeurant aussi de s'éloigner du « cogito » de Descartes, et de se rapprocher de la philosophie de Hobbes, pour qui tout est corps. Gérard Mairet dans son introduction au *Léviathan* précise ceci : « La différence d'avec Descartes est notamment que le cerveau serait certain de l'existence des corps en dehors de lui et de leur mouvement sans avoir besoin de recourir à l'idée de Dieu pour s'en assurer. » (30) Il ajoute : « Tout corps est corps. Telle est la leçon galiléenne et pour Hobbes [...], il s'agira de penser la moralité au sein d'une axiomatique des corps politiques. » (33)

Ainsi Pecola est-elle habitée par son propre corps, comme tous les autres membres de sa communauté, mais elle est aussi « informée » par tous

les autres corps de la société qui détruisent le sien propre. Nous voyons bien là une structure à la fois héritée de l'histoire de l'esclavage, où les corps pouvaient être détruits sans autre forme de procès, et celle, plus complexe, des minorités qui doivent/veulent s'adapter aux diktats WASP de la société américaine. Cependant, Morrison va plus loin : selon Melissa Walker dans son livre *Down from the Mountain Top*, Morrison utilise le cliché pour produire une critique fondamentale des communautés noires dont il est question dans *The Bluest Eye*, au travers du personnage de Claudia. À la fin du roman, Claudia, la narratrice, observe la folie dans laquelle a sombré Pecola et parle du tout ce gâchis, tous ces détritiques que la communauté a déversé sur Pecola et qu'elle a fini par absorber (B.E., 163). Walter commente :

Claudia acknowledges that she and others like her who have managed to rise above their origins use the Pecolas of the world to bolster their own sense of belonging in the mainstream...the culprits in the crime against Pecola, then, are not just the social conditions that destroyed first her parents and then Pecola herself, but those within the black community who use the less fortunate to facilitate their own success in a racist society.

(Walker, 1991, 58)

Au centre de ce cliché – qui, entendons-nous bien, n'est pas le seul apanage des sociétés blanches racistes – il y a le regard de l'autre. Dans le cas de ces minorités déportées, le regard de la société blanche raciste se double (et se décuple) du regard de la communauté noire. Ce que fait Morrison avec ce cliché dans *The Bluest Eye* finalement, c'est de préciser l'urgence qu'il y a de retrouver l'amour de soi, non pas contre toutes les Pecolas de la terre, mais simplement pour soi, une idée confirmée par Patrice Cormier Hamilton dans

son essai « Black Naturalism » : « With the demise of Pecola Breedlove, Morrison issues a direct and clear warning of the importance of self-love for African Americans » (121). Ce message parvient tragiquement trop tardivement pour Pecola et pour Claudia qui clôt le roman par ces mots : « It's too late. At least on the edge of my town, among the garbage and the sunflowers of my town, it's much, much, much too late » (B.E., 164).

Morrison revisite le cliché de la beauté physique en tant que vertu avec le personnage de Jadine dans *Tar Baby*. Jadine est l'opposé de Pecola : elle est top-model, diplômée de la Sorbonne, riche et aimée de tous ses proches. Jadine est pourtant renversée dans l'estime qu'elle se porte à elle-même par cette rencontre fortuite à Paris de la femme habillée en robe jaune. Le fait que cette femme lui ait envoyé un jet de salive pourrait éventuellement suffire à expliquer cette subite perte de repères personnels, cependant, quelques semaines plus tard, Jadine ne comprend toujours pas : « She couldn't figure out why the woman's insulting gesture had derailed her – shaken her out of proportion to incident. Why she had wanted that woman to like and respect her. It had certainly taken the zing out of the magazine cover as well as her degree » (T.B., 44). Cette femme lui fait comprendre qu'elle n'est pas « authentique » (T.B., 45). Sa rencontre avec Son est en réalité un combat pour retrouver cette estime de soi. Selon Patricia Magness (85-88), Morrison utilise un autre cliché, celui de l'amour courtois, pour démontrer qu'un cliché est inopérant, voire dévastateur, lorsqu'il n'est pas en phase avec les réalités individuelles – ce qu'il est rarement. L'amour de Son pour Jadine est celui d'un chevalier errant voulant secourir Jadine, l'amour de Jadine pour Son est celui d'une princesse qui, même si elle accepte de se faire enlever à Eloë, ne peut pas renier ce qu'elle est. C'est au cours de leur dernière entrevue que Jadine comprend que ce combat n'a pas de sens.

She thought she was rescuing him from the night women who wanted him for themselves, wanted him feeling superior in a cradle, deferring to him; wanted her to settle for wifely competence when she could be almighty, to settle for fertility rather than originality, nurturing instead of building. He thought he was rescuing her from Valerian, meaning *them*, the aliens, the people who in a mere three hundred years had killed a world millions of years old. (T.B., 271)

Ce combat est non producteur en définitive parce que l'un et l'autre, au travers de ces deux clichés – la beauté et l'amour courtois – tentent de détruire ce qui, au fond, constitue l'estime de soi pour chacun d'entre eux. De fait, dans l'avion qui la ramène à Paris, Jadine se rend compte qu'elle a retrouvé ce que la femme en jaune lui avait retiré :

She would go back to Paris and begin at Go. Let loose the dogs, tangle with the woman in yellow – with her and all the night women who had *looked* at her. [...] No more dreams of safety. No more. Perhaps that was the thing – the thing Ondine was saying. A grown woman did not need safety or its dream. She *was* the safety she longed for. (T.B., 292)

La seule sauvegarde, le seul recours, la seule sécurité qui puisse exister, c'est l'amour de soi, ce qui rappelle ce que nous avons appelé le trope « Sojournien ». Jadine, à ce moment précis, rejoint la « femme en jaune » du début du roman. Jusque là, elle n'était qu'une petite fille orpheline, traînant derrière elle un sentiment de « bâtardise » qui lui avait été livré à la fois par les couples Valerian/Margaret et Sydney/Ondine, et que Son lui révèle tout au

long de son histoire avec elle. Elle comprend ainsi, à la fin du roman – tout comme le lecteur –, que le vrai sens existentiel consiste à être son propre port d’attache et sa propre sécurité : ni Valerian, ni Margaret, ni Sydney, ni Ondine, ni Son ne peuvent être ce centre. C’est d’ailleurs aussi le seul sens du combat qui s’est livré entre Son et elle, mais aussi entre les diverses cultures, les diverses valeurs, les divers clichés auxquels les individus sont confrontés en dépit d’eux-mêmes. C’est la conclusion à laquelle parvient Patricia Magness :

Morrison makes it clear that we cannot let our lives be shaped by stories that distort reality. The comfortable cliché of courtly love is no comfort in the realities of life. Morrison conjures up for us worlds in which we would like to believe, only to remind us that they are not for us. She offers no comforting conclusion in this clash of values, dreams, and goals, only hard choices – choices she makes clear to the reader not only through dialogue and plot but also through the contrast of underlying mythic structures.

(Magness, 1989, 99)

Il faut cependant ajouter que même si Morrison ne donne aucune issue réconfortante à ce combat qui s’est tenu entre Jadine et Son, mais aussi entre Margaret et Ondine, mais encore entre Sula et toute la communauté du Bottom, entre Christine et Heed, entre Pecola et ses camarades de classe, etc., elle ouvre tout grand le débat sur la perte de soi, la connaissance de soi et l’amour de soi. Ce que dit Jadine finalement à la fin du roman, c’est que, quelle que soit la difficulté du choix, lorsque l’on ne peut avoir l’amour de l’autre ou l’amour des autres, il est essentiel de retrouver l’amour de soi, débarrassé de toutes les contraintes liées à la culture, au mythe et au cliché. Et s’il y a bien une chose que Morrison produit par ses textes, c’est une ouverture sur ces

thèmes-là, pour le lecteur. L'absence de fermeture des récits, en effet, oblige le lecteur (contrairement aux romans d'Alice Walker ou de Zora Neale Hurston dont les personnages principaux concluent sur une forme de bien-être) quel qu'il soit (blanc ou noir) de s'interroger sur ce qu'est le « chez soi ».

Ce combat est probablement ce qui unit les neufs romans du corpus. Dans les trois romans d'Edwidge Danticat, les personnages centraux sont à la recherche de cette estime de soi qui doit les libérer de leur trauma, ce que la grand-mère de Sophie lui propose à la fin du roman, sous forme de question : « 'Ou libéré ?' Are you free, my daughter ? ». Ce n'est en réalité pas une question qui demande une réponse, c'est une proposition de cheminement qui exige que l'on ne s'en écarte pas. Il y a, de fait, une obligation de se libérer du trauma du passé. En effet, l'accession à la liberté des corps physiques n'est pas suffisante, que cela soit pour père de Ka dans *The Dew Breaker*, qui se reconstruit de l'intérieur grâce à la mythologie égyptienne, ou pour Sophie qui se reconstruit en se libérant des injonctions culturelles féminines et maternelles de sa communauté, ou bien encore pour Amabelle qui, très métaphoriquement, se fait renaître à la fin du roman pour se soulager de ses peurs passées : « relief from the fear [...] cradled by the current, paddling like a newborn in a wash-basin » (F.B., 310). Pour tous ces personnages, il faut également libérer l'estime de soi, de la même manière qu'il a fallu au fil des derniers siècles, libérer les corps.

Dans les trois romans de Jamaica Kincaid, l'objectif qui consiste à accéder à l'amour de soi ne s'embarrasse jamais d'une intrigue complexe comme dans les romans de Morrison ou ceux de Danticat, intrigue qui, en soi, métaphorise la problématique. Lucy, Annie John et Xuela posent le problème de l'amour de soi, d'emblée, comme une exigence première, que l'intrigue vient conforter. De fait, *The Autobiography of My Mother*, installe dès les

premières pages le constat de la haine de soi que Xuela va s'évertuer à éviter toute sa vie durant :

My teacher was a woman who had been trained by Methodist missionaries; she was of the African people, that I could see, and she found in this a source of humiliation and self-loathing, and she wore despair like an article of clothing, like a mantle, or a staff on which she leaned constantly, a birthright which she would pass on us. (A.M.M., 15)

C'est évidemment un héritage que Xuela refuse, de manière très convaincante et naturelle. La collusion entre le discours des missionnaires, la haine de soi, l'humiliation presque jouissive dans laquelle se complait son institutrice, ainsi que sa fonction qui consiste à enseigner tout cela en le perpétrant, devrait faire fuir n'importe quel adulte, conscient de lui-même et de ses propres valeurs. Ce qui semble en revanche très mystérieux, voire inquiétant, c'est l'acuité sagace, presque *surnaturelle*, avec laquelle cette jeune enfant perçoit tous les signes d'aliénation passés et présents et la détermination systématique avec laquelle elle s'en détourne. Ceci est produit par le texte, bien évidemment. La focalisation est double : elle s'opère sur une conscience de classe et de race et sur une enfant de deux ans qui possède cette conscience. Il y a là, encore une fois, à la manière de Sojourner Truth, un personnage qui dit sans le dire : « I am that I am ». C'est un personnage hors-norme dans le corpus, en cela qu'elle est actrice de son propre destin dès l'âge de deux ans. Nul n'est besoin pour elle de passer par les tribulations des manipulations d'autrui pour accéder à l'instant cathartique de la reconnaissance de soi. Elle *est* en définitive sa propre cosmogonie (ce qui se conçoit et ce qu'elle explique par son statut d'orpheline), son propre Dieu et le

propre sujet de ce Dieu-là. Par conséquent, la seule personne à qui elle peut vouer un culte, c'est elle-même : « I began to worship myself. [...] My own face was a comfort to me, my own body was a comfort to me, and no matter how swept away I would become by anyone or anything, in the end I allowed nothing to replace my own being in my own mind » (A.M.M., 100). Xuela construit l'amour de soi de manière extrême, jusqu'au solipsisme. Elle est un Dieu qui ne conçoit pas la vie et qui attend la mort, la seule ouverture possible pour ce qu'elle ne connaît pas encore. Elle est ce que l'on pourrait appeler un personnage abstrait qui symbolise tour à tour le chaos ontologique dans lequel sont plongés les descendants des structures colonialistes, la mort, l'obligation qu'il y a d'exister pour soi comme stratégie de survie et l'isolement accepté plutôt qu'imposé qui en découle. Finalement, tout en étant plus extrême dans ses positions que Jadine, elle ne cesse de dire tout au long de son histoire que le rêve n'existe pas. Elle-même n'est pas un rêve. Elle est une réalité, la seule qu'elle puisse contempler avec satisfaction, tout le reste est mort et elle ne négocie pas avec la mort. Il y a structurellement, selon Elizabeth J. West, une montée en puissance dans le projet narratif de Kincaid, dont *The Autobiography of My Mother* serait le dénouement :

Xuela is the nexus as well as the denouement to Kincaid's narrative trilogy. Going beyond Annie and Lucy's rejection of western spirituality, Xuela pronounces African-based spirituality inept and effectively dead. She accepts the resultant void, living at the margin of two worlds, claiming to be part of neither. Disengaged from humanity and any meaningful ideology, Xuela resides in a cosmos of her own. Having left no point of entry for human connection, Xuela's final lament can only echo within the confines of her self-imposed and once celebrated isolationism.

(West, 22)

Xuela représente la puissance d'un ego que le vide entoure. Le roman dérange parce qu'il métaphorise la vacuité, l'effroi, la vanité de toute cette expérience humaine – inhumaine, à vrai dire – qui s'est déroulée dans la Caraïbe. C'est précisément cette inhumanité, cette perte de sens dans la relation aux autres et dans la relation à soi, puis ce vide et cette isolation qui en ont découlé que Xuela donne à voir. Cette double structure métaphorique, constitue au demeurant tout le mérite de cette œuvre. Xuela livre une possibilité extrême d'amour de soi et de réalisation de soi qui débouche sur une forme de stase qui semble indolore, quoique stérile. Le rapport au réel qu'elle offre est idiosyncrasique et bien moins normé que celui de Sula. La question de la douleur, du combat, de l'ouverture sur d'autres stratégies non pas de survie, mais de vie, reste cependant ouverte dans les autres romans du corpus, même si ces stratégies restent à définir.

Il reste cependant un problème crucial : celui de la réalisation de soi. Les œuvres nous donnent à lire que la réalisation de soi ne va pas de soi. Pour revenir sur les concepts de Rousseau, ce n'est pas si *naturel* que cela finalement : l'amour propre tout entier fait de conventions sociales produit une érosion de l'estime de soi et finit par empêcher la réalisation de soi. Tautologiquement, la réalisation de soi concerne les êtres vivants, mais elle concerne aussi les morts que les vivants gardent dans leur mémoire immédiate et ceux présents dans leur mémoire enfouie. Pour ce qui est de la traite transatlantique et des traumas qui ont découlé de trois cents ans d'histoire brutale, les morts, en effet, habitent la conscience des vivants, tout simplement parce que leur survie se pose comme une énigme. Ainsi, dans *Unclaimed Experience*, Cathy Caruth propose cette explication :

I will argue [...] that trauma is not simply an effect of destruction [...]. It is only by recognizing traumatic experience as paradoxical relation between destructiveness and survival that we can also recognize the legacy of incomprehensibility at the heart of catastrophic experience. (Caruth, 1996, 58)

Au fond, le problème crucial auquel sont confrontées les auteures et les personnages qu'elles mettent en scène est celui-ci : « What does it mean for consciousness to survive ? » (61). De fait, comme le suggère O. Patterson dans son livre *Slavery as Social Death*¹, l'asservissement est le meurtre de l'autre, non seulement physique mais dans sa conscience et son devenir. C'est un meurtre obligatoire pour assurer la domination du maître. Puisqu'en définitive tout est corps, ce meurtre-là ne peut être efficace dans le temps que par la menace du meurtre réel des corps dont maints récits d'esclaves et de militants des droits civiques aux Etats-Unis font état. Ainsi, il ne s'agit pas seulement de l'être qui doit se réaliser à partir de cette expérience traumatique, il s'agit aussi des corps qui doivent trouver une voie hors du supplice et de la mort.

Pour les descendants des esclaves des Amériques, ce qui toujours pose problème, c'est la mémoire. C'est une mémoire trans-générationnelle et traumatique. C'est une mémoire qui se tait, mais en même temps s'emballe. C'est une mémoire à fleur de peau, mais la peau pose problème. C'est une mémoire transmise oralement, mais le silence imposé réduit son impact et amplifie les effets d'un néo-asservissement. C'est enfin une mémoire enfouie qui doit être révélée pour qu'une quelconque réalisation de soi puisse être envisagée. Il est d'ailleurs remarquable que ces dernières années aient donné lieu à des productions diverses qui font état de récits écrits, véridiques,

¹ Orlando Patterson. *Slavery as Social Death: A Comparative Study*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1982.

découverts tardivement, qui permettent à l'oralité de trouver sa place. Je veux parler par exemple de *The Bondwoman's Narrative* d'Hannah Craft, publié en 2003 ou de *Twelve Years a Slave*, de Solomon Northup, pourtant publié pour la première fois en 1851 et qui ne retrouve sa légitimité qu'en 2013, après qu'un film en a été tiré. Il y en a d'autres évidemment : le XXI^e siècle exhumera des textes et des mémoires qui rendront compte à la fois de toutes les expériences factuelles des êtres aux prises avec un système qui les dépasse (nous sommes dans la première phase que Showalter décrit), mais aussi de toutes les expressions artistiques qui les surpasseront en ouvrant des voies qui s'éloigneront de plus en plus de la révolte pour aller davantage vers la réalisation de soi. Xuela, en définitive, n'a pas vraiment atteint ce but : les « meurtres » qu'elle perpétue sur une tortue, un chien, des araignées, puis le statut d'avorteuse qu'elle acquiert, sont le signe de sa révolte plutôt que de la pleine et entière réalisation de soi. Le roman de Richard Wright, *Native Son*, peut nous aider à véritablement comprendre ce mécanisme. En effet, au moment où Max qui défend Bigger Thomas entame la fin de sa plaidoirie, il énonce ceci :

Your Honor, remember that men can starve from a lack of self-realization as much as they can from a lack of bread! And they can murder for it, too! Did we not build a nation, did we not wage war and conquer in the name of a dream to realize our personalities and to make those realized personalities secure!

(Wright, 366)

Les trois mots qui résonnent dans ce plaidoyer sont « starve », « lack » et « murder ». Sur les trois, deux sont des réalités exclusives du corps (« starve », « murder »), seul le troisième, « lack », peut donner aux deux autres

un sens métaphorique qu'il est possible de décliner sous divers aspects. Pour le mot « starve », il peut s'agir d'être affamé de reconnaissance (Heed, Christine, Son, Jadine, Xuela) ; il peut aussi s'agir de ne jamais être rassasié d'amour (Sophie, Amabelle, Hannah) ; il peut encore être question d'éprouver une faim de pouvoir tellement absolue qu'elle peut mener au meurtre (Eva, Xuela, les macoutes de *The Dew Breaker*, les sbires de Trujillo dans *The Farming of Bones*). Les deux derniers exemples ne sont en effet pas seulement liés à des structures de pouvoirs dictatoriaux iniques venues du néant : elles sont directement héritées de l'histoire d'une violence tout à fait unique qui a sévi dans ces régions-là et qui « habite » les corps individuels autant que les corps sociaux et politiques.

On pourrait penser qu'il y a là une structure de cercle vicieux qui s'installe de manière pérenne. Mais cela n'est pas le cas. Les auteures que nous étudions s'engagent au contraire dans une esthétique de la reconstruction de soi et de la réalisation de soi, comme l'affirme Patrice Cormier Hamilton, même s'il ne se préoccupe que de Toni Morrison :

For all minorities, the journey to self-realization is a journey of survival for the individual and for the race. When analyzing Morrison's characters, therefore, it is important to remember that along with combating prejudice and injustice stemming from society, they are overcoming inner struggles that are unique to a member of a minority. And because Morrison suggests a healing, vital process to freedom and self awareness, her novels go beyond protest literature and well into the realms of art and black naturalism. (Cormier, 114-115)

Ce dont en définitive rendent compte Morrison, Danticat et Kincaid est un concept mis au point par Freud, puis revisité par Lacan et Laplanche : le concept de « Nachträglichkeit », concept difficile à traduire et que Lacan et Laplanche préfèrent traduire par « l'après-coup » (Laplanche, 2006). En anglais, le terme est traduit par « belatedness », ce qui est tout à fait approprié pour les romans du corpus, puisque la conscience de soi arrive bien souvent trop tardivement pour les personnages. Dans le terme allemand, cependant, il y a le mot « tragen » qui veut dire « porter », ce qui veut dire que l'individu « porte » longtemps après, ce qui a eu lieu « avant ». Que le terme « porter » puisse disparaître de la traduction est problématique : dans *Song of Solomon*, par exemple, Pilate « porte » littéralement un sac qui est censé renfermer soit de l'argent, soit les os de son père. Dans la plupart des romans qui nous concernent, les personnages « portent » des objets qui semblent insignifiants : une carte ornée d'une jonquille pour Sophie (*Breath, Eyes, Memory*), une malle rescapée d'un naufrage pour la mère d'Annie (*Annie John*), un manteau de vision pour Jadine (*Tar Baby*). Chacun de ces objets participe à la fois de la construction de l'être qui les porte et de sa déconstruction. Dans les autres romans, les personnages « portent » des objets mentalement ou métaphoriquement : pour Son, il s'agit de son « original dime », pour Shadrack, il s'agit d'une corde et d'une cloche, pour Amabelle, il s'agit d'une « source », pour le père de Ka, il s'agit d'une cicatrice, pour Ka, d'une sculpture, et pour Eva, il est question d'une maison invraisemblable. Pour certains autres, il s'agit d'un nom propre ou d'un prénom ou même d'un quolibet. L'objet fétiche n'est pas à mettre sur le même plan qu'un nom propre bien entendu. Il faut cependant souligner que le nom propre chez les Afro-américains est les Afro-caribéens est « porté » soi comme le symptôme de la « chosification passée » (gardons en mémoire Malcolm X qui se rebaptise pour supprimer ce symptôme ou bien même Sojourner Truth et Jamaica

Kincaid) soit comme un étendard qui permettrait de faire revivre une mémoire. Les noms et les prénoms que les auteures donnent à leurs personnages sont donc métaphoriquement chargés de ces symptômes, l'un historique de « chosification » et l'autre mémoriel de vivification du trauma. Nous pouvons citer : Pilate ou Milkman Dead (qui apportent et portent à la fois la mort et la vie – Pilate, Dead, Milk), Pecola Breedlove (qui autoproduit de l'amour destructeur), Eva et Sula Peace (qui portent un symptôme pacificateur qui construit, puis détruit), Ka (symbole de renaissance angélique du père malfaisant), Amabelle (une belle qui doit être aimée, ou une âme qui doit rester belle, ou belle aimable et bienfaisante en plein mitan de la haine et la laideur extrême), Shadrack (qui sauve une certaine idée d'éternité dans le livre biblique de *Daniel* tout en précipitant sa communauté dans un suicide collectif), Lazarus (qui meurt socialement à cause du père de Xuela), Lucy (qui est un symptôme de Lucifer). Pour tous ces personnages qui « portent » et « supportent » le fardeau du passé, celui de leurs parents et le leur propre, il peut sembler qu'il soit trop tard. Il semble, aussi, qu'ils soient victimes d'un « avant » engouffrant qui ne puisse laisser aucune place pour des stratégies futures vivaces et vivifiantes. Pour en revenir à ce concept de « Nachträglichkeit », tous ces personnages sont en réalité autant les victimes du « mal » qui vient de l'extérieur (le social ou les cultures qui les stigmatisent) que du « mal » qui vient de l'intérieur : en effet, cet « après-coup » n'est que la trace mémorielle du trauma qui attaque de l'intérieur, qui est un véritable « corps » étranger qui inhibe et déjoue les efforts consentis pour la pleine réalisation de soi¹.

¹ Voir l'essai de Jean Wyatt : "Ethical Effects of « Nachträglichkeit »" (2008) qui donne une analyse remarquable de ce phénomène (193-221).

Cette structure du « trop tard » est cependant présente dans quasiment tous les récits (*The Autobiography of My Mother* excepté) accompagné de l'effet cathartique de la reconnaissance de soi. Cet effet tragique a, de manière évidente, une fonction éthique fondamentale. Il est trop tard pour les personnages (sauf pour Jadine dont le tragique consiste à reconnaître la structure aliénante du passé), mais il n'est pas trop tard pour le lecteur. La stratégie cathartique, réparatrice, trouve sa place en ce centre-là : au confluent de la relation que le lecteur entretient avec les personnages, les intrigues, les narrations. Ce qui est en effet révélé à l'autre – l'étranger, mais aussi soi, pour la plupart des personnages – c'est la spécificité de ce combat singulier qui s'est déroulé dans les Amériques. Dans le même temps, ce qui se révèle, c'est l'obligation qui est faite aux individus, de manière générale, d'aller vers moins d'étrangeté par rapport à soi-même. C'est ce que l'on peut appeler la fonction paradigmatique de tous ces récits.

CONCLUSION

Lorsqu'en 2006 Toni Morrison est l'invitée du Louvre elle choisit de visiter les collections du musée au travers d'une thématique qui lui est chère : « Etranger chez soi »¹. L'une des œuvres sur laquelle elle propose un regard nouveau est « Le Radeau de la Méduse » de Géricault dont elle dit qu'il est « comme une métaphore et comme [une] incarnation de ce thème » (Morrison, 2006). Elle termine son interprétation de cette œuvre d'art en disant ceci :

Parce que les forces du tableau de Géricault captent l'attention vers les corps, nous sommes soudain peut-être amenés à prendre conscience que le lieu fondamental du « chez soi » est le corps humain – l'ultime territoire de l'identité. Une telle prise de conscience trouvera des liens avec plusieurs événements chorégraphiques ou picturaux. C'est ainsi que le langage du dessin et celui du corps peuvent être vus comme une conversation sur la liberté personnelle, la transformation et l'oblitération (24).

L'interprétation que Toni Morrison propose du tableau de Géricault est en définitive celle que nous pouvons donner à toutes les œuvres du corpus : des romans qui déclenchent une conversation (entre les narrateurs, les personnages et les lecteurs) sur la liberté personnelle, la transformation,

¹ Toni Morrison. *Invitée au Louvre. Etranger chez soi*. Christian Bourgeois Editeur. Paris, 2006.

l'oblitération, mais aussi l'amour de soi, la mémoire et la réalisation de soi. Le but ultime étant de cesser d'être étranger à soi-même et de comprendre ce qu'être humain veut dire : « "Etranger" renvoie au curieux, à ce qui "n'est pas nous", à la rupture entre soi et le monde. "Chez soi" est le lieu où la mémoire de soi demeure. Que ces souvenirs prolifèrent ou se réduisent déterminera qui nous sommes et ce que nous pouvons devenir » (25).

Les stratégies de survie dépendent finalement de ce que peuvent être les mémoires de soi, et de ce que peut être la teneur de la conversation avec soi et avec les autres. C'est un projet esthétique obligatoire, séculaire, nécessaire et producteur. Du reste, à l'orée de ce XXI^e siècle, les projets romanesques qu'il nous est donné de lire sur cette question provoquent des récits extrêmement novateurs, qu'il s'agisse d'Ayana Mathis aux Etats-Unis, avec *The Twelve Tribes of Hattie*, ou de Léonora Miano en France, avec *La Saison de l'Ombre*. Le roman d'Ayana Mathis retrace l'histoire d'une famille afro-américaine sur ces soixante-dix dernières années. Elle y fait état d'un déplacement (du sud vers le nord) de douleur, de culpabilité, de pauvreté, de stratégies du vivant pour rester digne. Léonora Miano, quant à elle, revisite la traite de l'esclavage et la disparition soudaine et incompréhensible depuis l'Afrique au XVIII^e siècle. Le point de vue est novateur puisqu'il permet d'envisager la douleur depuis l'Afrique plutôt que depuis les Amériques. Ce roman, de ce fait, propose une lecture bilatérale de la douleur, qui rend possible un partage de celle-ci, ainsi qu'une forme de « parentalité » perdue avec le sort des hommes et des femmes déportés aux Amériques. La mémoire de soi devient un « chez-soi » beaucoup plus complexe pour les descendants de ces hommes et femmes-là. Au centre de ces œuvres-là, se précipitent ce que Morrison, Kincaid, Danticat donnent à voir : la mémoire enfouie, la reconnaissance de soi vis-à-vis de cette mémoire, et la réalisation de soi à partir de cette reconnaissance. La structure

paradigmatique qui se révèle au travers de ce prisme, c'est que le « trop tard » n'a pas de sens. Le seul sens, à la manière de l'« Ancien Marin » de Coleridge, c'est qu'il s'agit de continuer à dire, pour que des stratégies à venir puissent faire l'objet d'une « conversation » avec soi et avec les autres. Tout ceci n'est que littérature, mais pas seulement. Tout ceci participe avant tout, du projet fondamental de chaque individu, de manière existentielle, pour accéder au fameux « chez soi » dont Morrison parle. Pour terminer, tous ces récits qui semblent être ethno-centrés, et parce qu'ils sont extrêmes, africanistes, afro-américains et afro-caribéens, et précisément parce qu'ils disent l'extrême de la condition humaine, révèlent ce qu'est, au fond, la condition de l'être : habiter chez soi, reconnaître les murs de son *habitation* et, partant de là, organiser des stratégies de vie. La première stratégie de *survie*, consistant à définir les murs de sa propre *habitation*.

Pour ce faire, il est nécessaire d'évaluer chaque matériau et surtout, de le décrire. La stratégie ultime consiste à trouver la langue adéquate à une telle entreprise. Dans la mesure où les auteures dont nous parlons sont des femmes, nous pouvons dire qu'elles élaborent une parole de femme, quelquefois même à leur insu. Ce que nous mettons à jour sur la relation à la mère, sur la langue et les langages, et sur la structure du « trop tard » est suffisamment récurrent pour qu'il révèle une problématique et une stratégie féminines. Le « chez-soi » est aussi lié au « dire » du chez-soi. Or, le « dire » féminin est encore au XXI^e siècle l'objet d'un silence brutal. Les auteures que nous venons d'étudier donnent à lire et à entendre le bruit de ce silence.

La relation au corps, la relation à l'autre, la négociation avec la souffrance et la mort font l'objet d'un traitement cru et radical dans les œuvres de notre corpus. C'est avec ce matériau que les auteures, en définitive,

construisent un radeau qui vient jusqu'à nous : c'est ainsi que nous pouvons percevoir ce que sont les stratégies des survivants, leur résilience, leur volonté extrême d'atteindre une forme de liberté du vivant... après coup.

BIBLIOGRAPHIE

Sources principales

- DANTICAT, Edwidge. *Breath, Eyes, Memory* [1995]. London : Abacus, 1996.
_____. *The Dew Breaker*. New York : Vintage, 2004.
_____. *The Farming of Bones* [1998]. London : Penguin, 1999.
KINCAID, Jamaica. *Annie John* [1985]. New York : Farrar Strauss and Giroux, 1997.
_____. *Lucy* [1990]. New York : Farrar Strauss and Giroux paperback, 2002.
_____. *The Autobiography of my Mother*. New York : Plume, 1997.
MORRISON, Toni. *Love* [2003]. London : Vintage, 2004.
_____. *Sula* [1980]. London : Picador, 1991.
_____. *Tar Baby* [1981]. London : Picador, 1991.

Autres ouvrages

- DANTICAT, Edwidge. *Anacoana. Golden Flower*. New York : Scholastic, 2005.
_____. *Behind the Mountains*. New York : Scholastic, 2004.
_____. *Brother, I'm dying*. New York : Vintage, 2008.
_____. *Claire of the Sea Light*. Brooklyn, New York : Umbrage Edition, 2010.
_____. *Create Dangerously. The Immigrant Artist at Work*. New York : Vintage, 2011.
_____. *Krik? Krak?* New York : Soho Press, 1995.
_____. *Tent Life: Haiti*. Brooklyn, New York : Umbrage Edition, 2010.

- KINCAID, Jamaica. *Among Flowers*. New York : National Geographic Books, 2005.
- _____. *A Small Place*. New York : Farrar Strauss and Giroux, 1988.
- _____. *At the Bottom of the River*. New York : Farrar Strauss and Giroux, 1983.
- _____. *Mr Potter*. New York: Farrar Strauss and Giroux, 2002.
- _____. *My Brother*. New York : Farrar Strauss and Giroux, 1997.
- _____. *My Garden*. New York : Farrar Strauss and Giroux, 1999.
- _____. *Talk Stories*. New York : Farrar Strauss and Giroux, 2001.
- MORRISON, Toni. *A Mercy*. London : Vintage, 2009.
- _____. "A Conversation with Toni Morrison". Interview with Bill Moyers, pp. 262-74 in Jones and Winson eds : *The Worlds of Toni Morrison: Exploration in Literary Criticism*, Dubuque, IA : Kendall Hunt, 1985.
- _____. "An Interview with Toni Morrison". *Contemporary Literature*, vol. 24, n° 4, Winter 1983, pp. 413-429.
- _____. "An Interview with Toni Morrison". Taylor Guthrie 171-87, in Jones and Winson eds : *The Worlds of Toni Morrison: Exploration in Literary Criticism*, Dubuque, IA : Kendall Hunt, 1985.
- _____. "Behind the Making of the Black Book". *Black World* 23, 1974, pp.86-90.
- _____. *Beloved*. New York : Plume, 1987.
- _____. *Home*. London : Chatto and Windus, 2012.
- _____. "Intimate Things in Place. A Conversation with Toni Morrison". Interview with Robert Stepto in *Toni Morrison. Critical Perspectives Past and Present*. H. L. Gates, Jr. and K.A. Appiah eds. New York : Amistad, 1993.
- _____. *Jazz*. London : Chatto and Windus, 1992.
- _____. *The Bluest Eye*. London : Chatto and Windus, 1970.
- _____. *Paradise*. London : Chatto and Windus, 1998.
- _____. *Playing in the Dark*. London : Vintage, 1993.
- _____. "Rootedness: The Ancestor as Foundation", in *Black Women Writers (1950-1980). A Critical Evaluation*, Mari Evans ed. Garden City : Anchor, 1984, pp. 339-345.
- _____. *Song of Solomon*. New York : Plume, 1977.
- _____. *Toni Morrison : invitée au Louvre : Etranger chez soi*. Paris : Christian Bourgeois, 2006.

- _____. *The Nobel Lecture in Literature*. New York : Knopf, 1994.
- _____. "Unspeakable Things Unspoken : The Afro-American Presence in American Literature". *Quarterly Michigan Review*, (1989), pp. 1-34.

Autres œuvres d'auteurs afro-américains et afro-caribéens

- ANGELOU, Maya. *I Know why the Caged Bird Sings*. New York : Random House, 1969.
- BALDWIN, James. *Go Tell it to the Mountain*. New York : Knopf, 1994.
- _____. *Just above My Head*. New York : Dial, 1979.
- BAMBARA, CADE, Toni. *Those Bones Are Not My Child*. New York: Pantheon, 1999.
- CARPENTIER, Alejo. *Le Siècle des lumières*. Paris : Gallimard, 1962.
- CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1956.
- _____. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Editions Réclame, 1950.
- _____. *Et les chiens se taisaient*. Paris : Présence Africaine, 1955.
- _____. *Une Tempête*. Paris : Seuil, 1969.
- CHAMOISEAU, Patrick. *Bible des derniers gestes*. Paris : Gallimard, 2002.
- _____. *Chronique des sept misères*. Paris : Gallimard, 1997.
- _____. *L'Esclave, le vieil homme et le molosse*. Paris : Gallimard, 1997.
- _____. *Solibo magnifique*. Paris : Folio, 1988.
- CLIFF, Michelle. *No Telephone to Heaven*. New York : Dutton, 1987.
- CONDE, Maryse. *Le Cœur à rire et à pleurer*. Paris : Robert Laffont, 1999.
- _____. *Segou*. Paris : Robert Laffont, 1984.
- CONFIANT, Raphaël. *Eau de café*. Paris : Grasset, 1991.
- _____. *L'Archet du Colonel*. Paris : Grasset, 1998.
- _____. *Le Nègre et l'amiral*. Paris : Grasset, 1988.
- DOUGLASS, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass an American Slave [1845]*. New York : Barnes and Noble, 2003.
- ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. London : Penguin, 1965.
- HIMES, Chester. *If He Hollers Let Him Go*. New York : Doubleday, 1945.
- _____. *The Primitive*. New York : New American Library, 1955.

- HUGHES, Langston. *Not without Laughter*. New York : MacMillan, 1969.
 _____. *The Collected Poems of Langston Hughes*. New York : Knopf, 1994.
 _____. *The Way of White Folks*. New York : Knopf, 1934
- HURSTON, Zora Neale. *Moses, Man of the Mountain*. New York : Lippincott, 1939.
 _____. *Their Eyes were Watching God*. New York : Lippincott, 1937.
- LAFERIERE, Dany. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Paris : Serpent à Plumes, 1965.
 _____. *La Chair du maître*. Paris : Serpent à Plumes, 2000.
- LAMMING, George. *In the Castle of My Skin*. New York : McGraw-Hill, 1953.
 _____. *The Emigrants*. New York : McGraw-Hill, 1954.
 _____. *The Pleasures of Exile*. London : Michael Joseph, 1960.
- MARSHALL, Paule. *Brown Girl, Brown Stones*. New York : Random House, 1959.
 _____. *Daughters*. New York : Atheneum, 1991.
- NAIPAUL, V.S. *Among the Believers*. London : André Deutsch, 1981.
 _____. *An Area of Darkness*. London : André Deutsch, 1964.
 _____. *A House for Mr. Biswas*. London : André Deutsch, 1961.
 _____. *Mr. Stone and the Knights Company*. London : André Deutsch, 1963.
- RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London : André Deutsch, 1966.
- SELVON, Samuel. *An Island is a World*. London : Wingate, 1955.
 _____. *Moses Ascending*. London : Heineman, 1975.
- WALCOT, Derek. *The Bounty*. London : Faber and Faber, 1997.
- WALKER, Alice. *The Colour Purple*. [1982] London : Phoenix, 1983.
- WRIGHT, Richard. *Black Boy*. New York : Harper, 1945.
 _____. *Native Son*. New York : Harper, 1966.
 _____. *The Long Dream*. New York : Doubleday, 1958.
 _____. *Uncle Tom's Children*. New York : Harper, 1938.
- ZOBEL, Joseph. *Laghia de la mort*. Paris : Présence Africaine, 1978.
 _____. *La Rue case-nègres*. Paris : Présence Africaine, 1950.

Appareil critique

- ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK. *L'Ecorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1987.
- ANATOL, Giselle Liza. "Speaking Mother Tongues : The Role of Language in Jamaica Kincaid's *The Autobiography of My Mother*". *Callaloo*, vol. 25, n° 3 (2002), pp. 938-953.
- ANDRE, Jacques et Jean LAPLANCHE. *L'Inceste focal dans la famille noire antillaise*. Paris : PUF, 1987.
- ANDREWS, William L., Frances Smith FOSTER and Trudier HARRIS. *The Concise Oxford Companion to African American Literature*. New York : Oxford University Press, 2001.
- ARIES, Philippe. *Essai sur l'histoire de la mort en Occident, du moyen-âge à nos jours*. Paris : Editions du Seuil, 1975.
- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paris : Editions José Corti, 1989.
- BAKERMAN, Jane. "The Seams Can't Show. An Interview with Toni Morrison". *Black Literature Forum*, vol. 12, n° 2 (Summer 1978), pp. 56-60.
- BAKHITIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- _____. *Rabelais and His World*, Bloomington : Indiana University Press, 1984.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972.
- _____. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- _____. *S/Z*. Paris : Seuil, 1966.
- BASTIDE, Roger. *Les Amériques noires : les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*. Paris : Editions L'Harmattan, 1996.
- BASU, Biman. "The Black Voice and the Language of the Text : Toni Morrison's *Sula*". *College Literature*, vol. 23, n° 3 (October 1996), pp. 88-103.
- BENITEZ, Antonio Rojo. *The Repeating Island*. Durham and London : Duke University Press, 1996.
- BERGLAND, Betty Ann. "Representing Ethnicity in Autobiography : Narratives of Opposition". *The Yearbook of English Studies*, vol. 24, (1994), pp. 67-93.

- BHABHA, Homi. "Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse". *The Mit Press*, vol. 28, Discipleship : A Special Issue on Psychoanalysis (Spring 1984), pp. 122-133.
- _____. *The Location of Culture*. London : Routledge, 1995.
- BIGSBY, Christopher. "Jazz Queen". *Independent on Sunday*, April 26th 1992, pp. 28-29.
- BLAKE, Suzan L. "The Development of Ante-bellum Slave Narratives". *Black American Literature Forum*, vol. 14, n° 4. (Winter 1980), pp. 160-163.
- _____. "Ritual and Rationalization: Black Folklore in the Works of Ralph Ellison". *PMLA*, 94 (1979), pp.123-126.
- BRAZIEL, Jana Evans. "Daffodils, Rhizomes, Migrations : Narrative Coming of Age in the Diaporic Writings of Edwidge Danticat and Jamaica Kincaid". *Meridians*, vol. 3, n° 2, (2003), pp. 110-131.
- BRERETON, Bridget. "Gendered Testimonies : Autobiographies, Diaries and Letters by Women as Sources for Caribbean History". *Feminist Review*, n° 59 (Summer, 1998), pp. 143-163.
- BRICKHOUSE, Anna. "The Writing of Haiti : Pierre Faubert, Harriet Beecher Stowe, and Beyond". *American Literacy History*, (2001), pp. 408-423.
- BRION DAVIS, David. *Inhuman Bondage*. Oxford : Oxford University Press, 2006.
- BRUNER, Charlotte. "Caribbean Women Writers: Essays from the First International Conference by Selwyn R. Cudjoe". *World Literature Today*, vol. 66, n° 1 (Winter 1992), p. 186.
- BURTON, Richard. *Le Roman marron : Etudes sur la littérature martiniquaise contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1989.
- BYERMAN, Keith E. *Fingering the Jagged Grain: Tradition and Form in Recent Black Fiction*. Athens : University of Georgia Press, 1985.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience, Trauma, Narrative and History*. Baltimore and London : The John Hopkins University Press, 1996.
- CASEY, Ethan. "Remembering Haiti : *Breath, Eyes, Memory* by Edwidge Danticat". *Callaloo*, vol. 18, n° 2 (Spring 1995), pp. 524-526.
- CASTALDO, André. *Codes noirs : De l'esclavage aux abolitions*. Dalloz, 2006.

- CHAMOISEAU, Patrick. *Ecrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997.
- _____. *Eloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1990.
- _____. *Lettres créoles. – Tracées antillaises et continentales de la littérature*. Paris : Hatier, 1991.
- _____. *Une Enfance créole*. Paris : Gallimard, 1994.
- CHANCY, Myriam J.A. "What Our Grandmothers Knew : A Few Words of Greeting from the Editor". *Meridians*, vol. 3, n° 2, (2003), pp. V-IX.
- CHUN INK, Lynn. "Remaking Identity, Unmaking Nation: Historical Recovery and the Reconstruction of Community in *The Time of the Butterflies* and *The Farming of Bones*". *Callaloo*, vol. 27, n° 3 (Summer 2004), pp. 788-807.
- CLIFF, Michelle. "Clare Savage as a Crossroads Character". *Caribbean Women writers: Essays from the First, International Conference*. Massachussetts : *Callaloo*, Selwyn Reginad Cudjoe, (1990), pp. 262-268.
- COBHAM, Rhonda. "The Penance of Speech. *The Dew Breaker* by Edwidge Danticat". *The Women's Review of Books*, vol. 21, n° 8 (May 2004), pp. 1-3.
- COHN, Dorrit. *La Transparence intérieure*. Traduit de l'anglais. Paris : Seuil, 1981.
- _____. " 'Mwen na rien, Msieu' : Jamaica Kincaid and the Problem of Creole Gnosis". *Callaloo*, vol. 25, n° 3 (Summer 2002), pp. 868-884.
- CONDE, Maryse. *La Parole des femmes*. Paris : L'Harmattan, 1979.
- _____. "Order, Disorder, and the West Indian Writer". *Yale French Studies* 84 (1993), p.128.
- CONDORCET, Nicolas. *Réflexions sur l'esclavage des nègres*. [1781] Paris : Mille et une Nuits, 2001.
- CONFIANT, Rafaël. *Dictionnaire créole martiniquais-français*. Matury, Guyane : Ibis Rouge Editions, 2007.
- COREY, Susan Everson. "Toni Morrison's *Tar Baby* : A Resource for Feminist Theology". *Journal of Feminist Studies in Religion*, vol. 5, n° 2 (Fall 1989), pp. 65-78.
- CORMIER, Patrice Hamilton. "Black Naturalism and Toni Morisson : The Journey away from Self-Love in *The Bluest Eye*". *Melus*, vol. 19, n° 4, (Winter 1994), pp. 109-127.
- COUSER, Thomas G.. *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing*. Madison : University of Wisconsin Press, 1997.

- CRAFTS, Hannah. *The Bondwoman's Narrative*. Henry Louis Gates Jr., ed. New York : Grand Central Publishing, 2003.
- CRENSHAW, Kimberley. "Interview with Kimberley Crenshaw". *Perspectives*, American Bar Association (Spring 2004).
- CRUTCHER, Vashti, Lewis. "Tradition in 'Toni Morrison's *Sula*'. *Phylon*, vol. 48, n°1 (1987), pp. 91-97.
- CUDJOE, Selwyn R. "Jamaica Kincaid and the Modernist Project : An Interview". *Callaloo*, n° 39 (Spring 1989), pp. 396-411.
- DALSGARD, Katrine. "The One All-Black Town Worth the Pain : (African) American Exceptionalism, Historical Narration, and the Critique of Nationhood in 'Toni Morrison's *Paradise*'. *African American Review*, vol. 35, n° 2 (Summer 2001), pp. 233-248.
- DARLING, Marsha Jean, and Toni MORRISON. "In the Realm of Responsibility : A Conversation with Toni Morrison". *The Women's Review of Books*, vol. 5, n° 6 (March 1988), pp. 5-6.
- DAVIS, Cynthia A. "Self, Society and Myth in 'Toni Morrison's Fiction" in *Contemporary Literature*. Vol. 23 and 33, n° 3 (Summer 1982), pp. 323-342.
- DAVIS, Rocio G. "Oral Narrative as Short Story Cycle: Forging Community in Edwidge Danticat's *Krik? Krak!*". *MELUS*, vol. 26, n° 2, (Summer 2001), pp. 65-81.
- DEMETRAKOPOULOS Stephanie A. "Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in 'Toni Morrison's *Beloved*'. *African-American Review*. Vol. 26, n° 1, (1992), pp. 51-59.
- DERRIDA, Jacques. *Aporias*. Stanford : Stanford UP, 1993.
- _____. *Aporias*. Paris : Gallilée, 1996.
- _____. *Marges – de la philosophie*. Paris : Les Editions de Minuit, 1972.
- DONATIEN-YSSA, Patricia. *L'Exorcisme de la blès*. Paris : Editions Le Manuscrit, 2007.
- _____. *Femmes d'Afrique : Terre caraïbe*. Université des Antilles et de la Guyane, décembre 2007.
- DONNEL, Alison. "When Daughters Defy : Jamaica Kincaid's Fiction". *Women: A Cultural Review* 4.1, (1993), p. 19.
- DOUGLAS, Frederick. *Narrative of the life of Frederick Douglas, an American Slave [1845]*. New York : Barnes and Noble Classics, 2003.

- DRAKE, Kimberly. "Rewriting the American Self: Race, Gender and Identity in the Autobiographies of Frederick Douglas and Harriet Jacobs". *MELUS*, vol. 22, n° 4, (Winter 1997), pp. 91-108.
- DUBOIN, Corinne. "Trauma Narrative, Memorialization, and Mourning in Phyllis Alesia Perry's *Stigmata*". *The Southern Literary Journal*, vol. 40, n° 2, (Spring 2008), pp. 284-304.
- DUBOIS, Laurent. *Haiti, the Aftershocks of History*. New York : Henry Holt and Company, LLC, 2012.
- DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. [1903] New York : Gramercy Books, 1994.
- DUVAL, John N. "Descent in the 'House of Chloe' : Race, Rape and Identity in Toni Morrison's *Tar Baby*". *Contemporary Literature*, vol. 38, n° 2, (1977), pp. 325-349.
- ELIOT, T. S. *Four Quartets*. London : Faber and Faber, 1963.
- ETZER, Charles. *Le Pouvoir politique en Haïti de 1857 à nos jours*. Paris : Karthala, 1994.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, 1982.
- _____. *Les damnés de la terre*. Paris : Maspero, 1961.
- FAURE, Elie. *Histoire de l'art*. Tome 1. Paris : Livre de Poche, 1976.
- FERGUSON, Moira. "A Lot of Memory: an Interview with Jamaica Kincaid". Vol. 16, n° 1 (1994), pp. 163-88.
- FLOWER, Dean. "In the House of Pain". *The Hudson Review*, vol. 41, n° 1 (Spring 1988), pp. 209-217.
- FLOYD-THOMAS, Stacey M. *Deeper Shades of Purple : Womanism in Religion and Society*. New York : University Press, 2006.
- FOLEY, Barbara. "History, Fiction, and the Ground between: The Uses of the Documentary Mode in Black Literature". *PMLA*, vol. 95, n° 3 (May 1980), pp. 389-403.
- FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1981.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton : Princeton University Press, 1973.
- GARDULLO, Paul. "Sacred Arts of Haitian Vodou by Donald J. Consentino". *The Journal of American Folklore*, vol. 113, n° 447 (Winter 2000), pp. 92-94.

- GARLAND-THOMSON, Rosemarie. "The Politics of Staring : Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography". *Disability Studies : Enabling the Humanities*. Sharon L. Snyder, Brenda Jo Bruggemann, and Rosemarie Garland-Thomson eds. New York : MLA, (2002), pp. 56-75.
- GATES Henry Louis Jr., and K.A. APPIAH. *Toni Morrison's : Critical Perspectives Past and Present*. New York : Amistad, 1993.
- _____. and Cornel WEST. *The African American Century*. New York : 2000.
- _____. *Colored People*. New York : Vintage Books, 1995.
- _____. *In Search for our Roots*. New York : Random House, 2009.
- _____. *The Norton Anthology of African American Literature*. New York, London : Norton, 1997.
- _____. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York : Oxford University Press, 1988
- _____. and K.A. APPIAH eds. *Toni Morrison : Critical Perspectives Past and Present*. New York : Amistad, 1993.
- GENETIE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Editions du Seuil, 1982.
- _____. *Métalepse*. Paris : Seuil, 2004.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1993.
- GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1995.
- _____. *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997.
- _____. *L'Intention poétique* (Poétique II). Paris : Seuil, 1969.
- _____. *Malemort*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *Poetics of Relation*. Translated by Betsy Wing. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1997.
- _____. *Poétique de la relation* (Poétique III). Paris : Gallimard, 1990.
- _____. *Soleil de la conscience* (Poétique I). Paris : Seuil, 1969.
- _____. *Traité du tout-monde*. Paris : PUF, 1987.
- GRAY WHITE, Deborah. *Ar'n't I a Woman ? Female Slaves in the Plantation South*. New York : Norton, 1985.
- GREGG, Veronica Marie. "How Jamaica Kincaid writes The Autobiography of her Mother". *Callaloo*, vol. 25, n° 3 (Summer 2002), pp. 920-937.

- HANDLER, Ellen Spitz. "Mothers and Daughters : Ancient and Modern Myths". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, n°4 (Autumn 1990), pp. 411-420.
- HAWTHORNE, Evelyn. "On Gaining the Double-Vision : *Tar Baby* as Diasporean Novel". *Black American Literature Forum*, vol. 22, n° 1 (Spring 1988), pp. 97-107.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'Esprit* [1807]. Paris : Flammarion, 2012.
- HERMAN, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. New York : Basic, 1992.
- HEWETT, Heather. "At the Crossroads : Disability and Trauma in *The Farming of Bones*". *MELUS*, vol. 31, n° 3. (Fall 2006), pp. 123-145.
- HIMES, Chester B. *Black on Black*. New York: Michael Joseph, 1942.
- HOBBS, Thomas. *Léviathan* [1651]. Paris : Gallimard, 2000.
- HOLCOMB, Gary E., and Kimberley S. HOLCOMB. "Sadomasochism and Kincaid's *The Autobiography of my Mother*". *Callaloo*, vol. 25, n° 3 (Summer 2002), pp. 969-976.
- hooks, bell. *Black Looks : Race and Representation*. Boston : South End Press, 1992.
- HOWARTH, William L. "Some Principles of Autobiography". *New Literary History*, vol. 5, n° 2, (1974), pp. 363-81.
- HUTCHINSON, George. *The Harlem Renaissance*. New York : Belknap Harvard, 1995.
- JANKELEVITCH, Vladimir. *La Mort*. Paris : Flammarion, 1977.
- JONES, Bessie W. "An Interview with Toni Morrison", Taylor Guthrie 171-87, in Jones and Winson: *The Worlds of Toni Morrison: Exploration in Literary Criticism*. Dubuque, IA: Kendall Hunt, 1985.
- JOUE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992.
- KARAFILIS, Maria. "Crossing the Borders of Genre : Revisions of the Bildungsroman in Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* and Jamaica Kincaid's *Annie John*". *The Journal of Midwest Modern Language Association*, vol. 31, n° 2 (Winter, 1998), pp. 63-78.
- KAZIN, Alfred. "The Imagination of Fact: From Capote to Mailer", in *Bright Book of Life, American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer*." Boston : Atlantic Little Brown, 1973.

- KHAYATI, Abdellatif. "Representation, Race, and the 'Language' of the Ineffable in Toni Morrison's Narrative". *African American Review*, vol. 33, n° 2 (Summer 1999), pp. 313-324.
- KING, Bruce. *West Indian Literature*. London : Macmillan, 1995.
- KOPAKTCHY, Grégoire. *Livre des morts des anciens Egyptiens*. Paris. Omnium Littéraire, 1973.
- KUNDERA, Milan. « Beau comme une rencontre multiple », *L'Infini* 34. Paris : Liberté du bilingue, 1991.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS. *The Language of Psycho-Analysis*. New York : Norton, 1974.
- _____. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967.
- LAPLANCHE, Jean. *Problématique IV. L'Après-coup*. Paris : PUF, 2006.
- _____. *Life and Death in Psychoanalysis*. John Hopkins University Press, 1985.
- _____. *Vie et mort en psycho-analyse*. Paris : Flammarion, 1970.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *La Violence du langage*. Traduit de l'anglais. Paris : PUF, 1996.
- LECLAIR, Tom, and Larry McCAFFERY eds. *Anything can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*. Chicago : University of Illinois Press, 1983.
- LEE, Rachel. "Missing Peace in Toni Morrison's *Sula* and *Beloved*". *African American Review*, vol. 28, n° 4 (Winter 1994), pp. 571-583.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996.
- LESSING, Theodor. *La Haine de soi ou le refus d'être Juif*. Paris : Pocket, 2011.
- LIONNET, Françoise. "A Politics of the 'we'? Autobiography, Race and Nation". *American Literary History*, vol. 13, n° 2 (Summer 2001), pp. 376-392.
- _____. *Autobiographical Voices : Race, Gender and Self-Portraiture*. Ithaca : Cornell University Press, 1989.
- _____. *The Pleasures of Exile*. London : Michael Joseph, 1960.
- LOICHOT, Valérie. "Edwidge Danticat's Kitchen History". *Meridians*, vol. 5, n° 1, (2004), pp. 92-116.
- LYONS, Bonnie. "An Interview with Edwidge Danticat". *Contemporary literature*, vol. 44, n° 2 (Summer 2003), pp. 183-198.
- MACEY, David. *Frantz Fanon. A Life*. London : Grantam Books, 2000.

- MAGNES, Patricia. "The Knight and the Princess : The Structure of Courtly Love in Toni Morrison's *Tar Baby*". *South Atlantic Review*, vol. 54, n° 4 (November 1989), pp. 85-100.
- MALCOLM X, HALEY, Alex. *The Autobiography of Malcolm X*. New York : Penguin Books, 1973.
- MARROUCHI, Mustapha. "Fear of the *Other*, Loathing the Similar". *College Literature*, vol. 26, n° 3 (Fall 1999), pp. 17-58.
- MATHIS, Ayana. *The Twelve Tribes of Hattie*. London : Windmill Books, 2013.
- MAYBERRY, Susan Neal. "Something Other than a Family Quarrel: The Beautiful Boys in Morrison's *Sula*". *African American Review*, vol. 37, n° 4 (Winter 2003), pp. 517-533.
- McDONALD-SMYTHE, Antonia. "Autobiography and the Reconstruction of Homeland: the Writings of Michelle Cliff and Jamaica Kincaid". *Caribbean Studies*, vol. 27, n° 3/4 (Jul-Dec.1994), pp. 422-426.
- McKAY, Nellie. "An Interview with Toni Morrison". *Contemporary Literature*, vol. 24, n° 4 (Winter 1983), pp. 413-429.
- MEEHAN, Kevin. "Caribbean versus United States Racial Categories in Three Caribbean American Coming of Age Stories". *Narrative*, vol. 7, n° 3 (October 1999), pp. 259-271.
- MIANO, Léonora. *La Saison de l'ombre*. Paris : Grasset, 2013.
- MOODY, Joycelyn K. "Ripping Away the Veil of Slavery: Literacy, Communal Love, and Self-Esteem in Three Slave Women's Narratives". *Black American Literature Forum*, vol. 24, n° 4, (Winter 1990), pp. 633-648.
- MOREY, Ann-Janine. "Margaret Atwood and Toni Morrison: Reflections on Postmodernism and the Study of Religion and Literature". *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 60, n° 3 (Autumn 1992), pp. 493-513.
- MORRIS, Kathryn E. "Jamaica Kincaid's voracious Bodies : Engendering a Carib(bean) woman". *Callaloo*, vol. 25, n° 3, 2002, pp. 954-968.
- MOUDILENO, Lydie. "Magical Realism : 'Arme Miraculeuse' for the African Novel ?". *Research in African Literatures*, vol. 37, n° 1 (Spring 2006), pp. 28-41.
- MURPHY, Joseph M. *Working the Spirit: Ceremonies of the African Diaspora*. Boston : Beacon Press, 1994.

- NISSEN, Axel, and Toni MORRISON. "Form Matters: Toni Morrison's *Sula* and the Ethics of Narrative". *Contemporary Literature*, vol. 40, n° 2 (Summer 1999), pp. 263-285.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Tome I. Paris : Gallimard, 1997.
- NORTHUP, Solomon. *Twelve Years a Slave*. [1853] New York : Dover, 1970.
- NOURBESE, Philip Marlene. "The Absence of writing or how I almost became a Spy", in *Out of the Kumbia : Caribbean Women and Literature*. Carole Boyce Davies and Elaine Savory Fido eds. Trenton : Africa World Press, 1990.
- NOVAK, Philipp. "Circles and Circles of Sorrow. In the wake of Morrison's *Sula*". *Modern Language Association*, vol. 114, n° 2 (March 1999), pp. 184-193.
- N'ZENGOU-TAYO, Marie-José. "Famn se Poto Mitán: Haitian Woman, the Pillar of Society". *Feminist Review*, n° 59, (Summer 1998), pp. 118-142.
- PATTERSON, Orlando. *Slavery as Social Death : A Comparative Study*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1982.
- POTKAY, Adam. "Olaudah Equiano and the Art of Spiritual Autobiography". *Eighteenth-Century Studies*, vol. 27, n° 4 (1994), pp. 677-92.
- POUCHET PAQUET, Sandra. "The Ancestors as Foundation in *Their Eyes were Watching God* and *Tar Baby*". *Callaloo*, vol. 13, n° 3 (Summer 1990), pp. 499-515.
- RABOTEAU, Albert J. *Slave Religion : "The Invisible Institution" in the Antebellum South*. Oxford, New York : Oxford University Press, 2004.
- _____. and Timothy E. FULOP, eds. *African-American Religion*. New York: Routledge, 1997.
- _____. *Canaan Land. A Religious History Of African Americans*. New York: Oxford University Press, 2001.
- RAYNAUD, Claudine. *Toni Morrison : L'Esthétique de la survie*. Paris : Belin, 1996.
- REDDY, Maureen T. "The Tripled Plot and Center of *Sula*". *Black American Literature Forum*, 22 (1988), pp. 29-45.
- REJOUIS, Rose-Myriam. "Caribbean Writers and Language: The Autobiographical Poetics of Jamaica Kincaid and Patrick Chamoiseau". *The Massachusetts Review*, vol. 44, n° 1/2 (Summer 2003), pp. 213-232.

- RICHTER, David H. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. New York, 1989.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*. [1755] Paris : Gallimard, 1964.
- RUSHDY, Ashraf H.A. "Primal Scenes and Constructions in Toni Morrison's Novels". *Contemporary Literature*, vol. 31, n° 3 (Autumn 1990), pp. 300-323.
- SALVATORE, Anne T. "Toni Morrison's New Bildungsromane: Paired Characters and Antithetical Form in *The Bluest Eye*, *Sula*, and *Beloved*". *Journal of Narrative Theory*, vol. 32, n° 2 (Summer 2002), pp. 154-178.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant*. Paris : Gallimard, 1942.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1967.
- SCHNEPEL, Ellen. "The Language in Question in Guadeloupe: From the Early Chroniclers to the Post-War Generation", *Plantation Society in the Americas 1*. (1998) pp. 84-97.
- SCOTT, Laurence. *Ballad for the New World*. London : Heineman Educationnal Publishers. 1994.
- SELIGMAN, Craig. "The Bitterness of Jamaica Kincaid". *The Threepenny Review*, n° 74 (Summer 1998), pp. 12-14.
- SHEA, Renee H., and Edwidge DANTICAT. "The Dangerous Job of Edwidge Danticat". *Callaloo*, vol. 19, n° 2 (Spring 1996), pp. 382-389.
- SHOWALTER, Elaine. "The Female Tradition" in *The Critical Tradition : Classic Texts and Contemporary Trends*. David H. Richter ed. New York St Martin's, 1989.
- SPINOZA, Baruch. *L'Éthique*. [1677] Paris : Gallimard, 1954.
- SPITZ, Ellen Handler. "Mothers and Daughters : Ancient and Modern Myths". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, n° 4 (1990) pp. 411-420.
- STEPTO, Robert B. "Intimate Things in Place : A Conversation with Toni Morrison", *Massachusetts Review* 18, (1977) pp. 473-89.
- _____. *From Behind the Veil : A Study of Afro-American Narrative*. Chicago : Illinois Paperback, 1991.
- STOWE, BEECHER, Elisabeth Harriet. *Uncle Tom's Cabin*. New York : Everyman's Library, 1909.
- SWARTZ-BART, Simone. *Pluie et vent sur Têlummée Miracle*. Paris : Seuil, 1972.
- _____. *Ti Jean l'Horizon*. Paris : Seuil, 1979.

- TATE, Claudia, ed. *Black Women Writers at Work*. New York : Continuum, 1983.
- THOMAS, Louis-Vincent. *Mort et pouvoir*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2010.
- _____. *Cinq essais sur la mort africaine*. Paris : Editions Karthala, 2013.
- VAN DER KOLK, Bessel, and Alexander MacFARLANE. *The Black Hole of Trauma*. New York : Guilford Press, 1996.
- _____. *Traumatic Stress: the Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society*. New York : Guilford Press, 1996.
- VAN DER KOLK, Bessel, and Onno VAN DER HART. "The Intrusive Past : The Flexibility of Memory and the Engraving of 'Trauma'". *American Imago*, vol. 48, n° 4 (1991), pp. 425-54.
- VICKROY, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville and London : University of Virginia Press, 2002.
- WALKER, Melissa. *Down from the Mountaintop: Black Women's Novels in the Wake of the Civil Rights Movement, 1966-1989*. New Haven : Yale University Press, 1991.
- WEATHERS, Glenda B. "Biblical Trees, Biblical Deliverance : Literary Landscapes of Zora Neale Hurston and Toni Morrison". *African American Review*, vol. 39, n° 1/2 (Spring-Summer 2005), pp. 201-212.
- WERNER, Craig. "On the Ends of Afro-American 'Modernist' Autobiography". *Black American Literature Forum*. Vol. 24, n° 2 (1990), pp. 203-20.
- WEST, Cornel. *Race Matters*. New York: Vintage Books, 2001.
- _____. And Henry Louis GATES Jr. *The Future Of The Race*. New York: Vintage Books, 1997.
- WEST, Elizabeth J. "In the Beginning There was Death: Spiritual Desolation and the Search for Self in Jamaica Kincaid's *Autobiography of My Mother*". *South Central Review*. vol. 20, n° 2/4 (Summer-Winter 2003), pp. 2-23.
- WHITE, Evelyn H.G. *The Homeric Hymn to Demeter in Hesiod, the Homeric Hymns, and Homeric Translation*. Cambridge : Harvard University Press, 1924, pp. 309-321.
- WIDEMAN, John. "Defining the Black Voice in Fiction". *Black American Literature Forum* 11 (1997), pp. 79-82.

- WILENTZ, Gay. "Towards a Diaspora Literature : Black Women Writers from Africa, the Caribbean, and the United States". *College English*, vol. 54, n° 4 (April 1992), pp. 385-405.
- WILLIS, Suzan. *Specifying : Black Women Writing the American Experience*. Madison : University of Wisconsin Press, 1987.
- WYATT, Jean. "Love's Time and the Reader: Ethical Effects of 'Nachträglichkeit' in Toni Morrison's *Love*". *Narrative*, vol. 16, n° 2 (May 2008), pp. 193-221.

CHRONOLOGIE DES OUVRAGES

DANTICAT (Edwidge) :

- 1995 *Breath Eyes Memory* [1995]. London : Abacus, 1996.
- 1995 *Krik? Krak?* New York : Soho Press, 1995.
- 1998 *The Farming of Bones* [1998]. London : Penguin, 1999.
- 2004 *Behind the Mountains*. Scholastic, 2004.
- 2004 *The Dew Breaker*. New York : Vintage, 2004.
- 2005 *Anacaona, Golden Flower*. Scholastic, 2005
- 2008 *Brother, I'm dying*. New York : Vintage, 2008
- 2010 *Claire of The Sea Light*. Brooklyn, New York : Umbrage Edition, 2010.
- 2010 *Tent Life : Haiti*. Brooklyn, New York : Umbrage Edition, 2010.
- 2011 *Create Dangerously. The Immigrant Artist at Work*. New York : Vintage, 2011.

KINCAID (Jamaica) :

- 1983 *Annie John* [1985]. New York : Farrar Strauss and Giroux, 1997.
- 1983 *At the Bottom of the River*. New York : Farrar Strauss and Giroux, 1983.
- 1988 *A Small Place*. New York : Farrar Strauss and Giroux, 1988.
- 1990 *Lucy* [1990]. New York : Farrar Strauss and Giroux paperback, 2002.
- 1997 *My Brother*. Farrar Strauss and Giroux, 1997.
- 1997 *The Autobiography of my Mother*. New York : Plume, 1997.
- 1999 *My Garden*. Farrar Strauss and Giroux, 1999.
- 2001 *Talk Stories*. Farrar Strauss and Giroux, 2001.
- 2002 *Mr Potter*. Farrar Strauss and Giroux, 2002.
- 2005 *Among Flowers*. National Geographic Books, 2005.

MORRISON (Toni) :

- 1970 *The Bluest Eye*. London : Chatto and Windus, 1970.
- 1974 "Behind the Making of the Black Book". *Black World* 23, 1974, pp.86-90.
- 1977 *Song of Solomon*. New York : Plume, 1977.
- 1980 *Sula* [1980]. London : Picador, 1991.
- 1981 *Tar Baby* [1981]. London : Picador, 1991.

- 1983 *An Interview with Toni Morrison*. Contemporary Literature, vol. 24, n° 4, Winter, 1983, pp. 413-429.
- 1984 “Rootedness : The Ancestor as Foundation”, in *Black Women Writers (1950-1980) : A critical Evaluation*, Mari Evans ed. Garden City. Anchor, 1984, pp.339-345.
- 1985 “A Conversation with Toni Morrison”. Interview with Bill Moyers, pp. 262-74, in Jones and Winson eds : *The Worlds of Toni Morrison : Exploration in Literary Criticism*, Dubuque, IA : Kendall Hunt, 1985.
- 1985 “An Interview with Toni Morrison”. Taylor Guthrie 171-87, in Jones and Vinson : *The World of Toni Morrison: Explorations in Literary Criticism*, Dubuque, IA : Kendall Hunt, 1985.
- 1987 *Beloved*. New York : Plume, 1987.
- 1989 “Unspeakable, Things Unspoken : The Afro-American presence in American Literature”. *Quarterly Michigan Review*, 1989, pp. 1-34.
- 1992 *Jazz*. London : Chatto and Windus, 1992.
- 1993 “Intimate things in Place. A conversation with Toni Morrison”. Interview with Robert Stepto in *Toni Morrison. Critical Perspectives Past and Present*. H.L. Gates and K.A. Appiah eds. New York : Amistad, 1993.
- 1993 *Playing in the Dark*. London : Vintage, 1993.
- 1994 *The Nobel Lecture in Literature*. New York : Knopf, 1994.
- 1998 *Paradise*. London : Chatto and Windus, 1998.
- 2003 *Love* [2003]. London : Vintage, 2004.

- 2006 *Toni Morrison : invitée au Louvre : Etranger chez soi.* Paris :
 Christian Bourgeois 2006.
- 2009 *A Mercy.* London : Vintage, 2009.
- 2012 *Home.* London : Chatto and Windus, 2012.

ABREVIATIONS

A.J. : *Annie John*. Jamaica Kincaid.

A.M.M. : *The Autobiography of My Mother*. Jamaica Kincaid.

B.E.M. : *Breath, Eyes, Memory*. Edwidge Danticat.

D.B. : *The Dew Breaker*. Edwidge Danticat.

F.B. : *The Farming of Bones*. Edwidge Danticat.

L. : *Lucy*. Jamaica Kincaid.

S. : *Sula*. Toni Morrison.

T.B. : *Tar Baby*. Toni Morrison.

INDEX

- ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK, 257
- Afro-américain, 8, 11, 53, 115, 134, 139, 162, 173, 177, 178, 179, 189, 192, 197, 203, 215, 217, 219, 263, 272, 277, 291, 306, 323
- Afro-caribéen, 8, 53, 139, 162, 177, 179, 189, 192, 208, 215, 277, 291, 324
- ANATOL, Giselle Liza, 112, 113, 118, 121
- ANDRE, Jacques, et Jean LAPLANCHE, 147, 319
- BAKERMAN, Jane, 283, 284
- BAKHTIN, Mikhail, 133
- BASTIDE, Roger, 281
- BASU, Biman, 115, 133, 135
- BENITEZ, Antonio Rojo, 143
- BHABHA, Homi, 305
- BIGSBY, Christopher, 152, 214
- BLAKE, Suzan, 172, 174
- BRAZIEL, Jana Evans, 124, 127
- BURTON, Richard, 110, 111
- BUTLER, Judith, 83
- BYERMAN, Keith E, 306
- CARUTH, Cathy, 21, 250, 252, 315, 316
- CASEY, Ethan, 205, 209, 210, 246
- CHAMOISEAU, Patrick, 108, 109
- CHUN INK, Lynn, 264
- CONFIANT, Rafaël, 108, 110, 247
- COREY, Susan Everson, 272, 274
- CORMIER, Patrice Hamilton, 308, 318
- COUSER, Thomas G, 245
- CRENSHAW, Kimberley, 304
- Créolisation, 44, 98, 122, 124, 173, 306
- CRUTCHER, Vashti, Lewis, 95
- DANTICAT, Edwige, 8, 9, 11, 12, 14, 22, 32, 33, 34, 37, 44, 48, 53, 58, 63, 69, 70, 88, 93, 96, 100, 113, 121, 123, 124, 127, 143, 146, 161, 164, 176, 183, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 216, 222, 224, 246, 250, 270, 286, 291, 306, 312, 319, 323
- DEMETRAKOPOULOS Stephanie A., 164
- DERRIDA, Jacques. Aporias, 285
- DONATIEN-YSSA, Patricia, 289
- DU BOIS, W.E.B, 192, 213, 296
- DUBOIS, Laurent, 49, 181
- DUVAL, John, 182
- ELIOT, T. S., 147, 152, 188, 210
- Esclavage, 8, 14, 17, 18, 20, 26, 27, 28, 29, 30, 45, 49, 50, 53, 94, 103, 115, 143, 159, 161, 162, 163, 174, 182, 202, 215, 237, 247, 268, 308, 323
- ETZER, Charles, 49
- FANON, Frantz, 43, 108, 128, 293
- FAURE, Elie, 259, 260, 262
- Femmes noires, 35, 152, 210, 212, 217, 293, 297
- FERGUSON, Moira, 190, 193, 201, 246
- FLOWER, Dean, 224
- FOLEY, Barbara, 210, 211
- FREUD, Sigmund, 255, 257, 278, 319
- FRYE, Northrop, 195
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie, 227
- GATES Henry Louis, 11, 61, 185, 194, 195, 196, 197, 201, 208, 236, 245, 295, 305
- GENETTE, Gérard, 253
- GLISSANT, Edouard, 98, 124, 127
- GREGG, Veronica Marie, 198, 199
- HANDLER, Ellen Spitz, 162, 163
- HEWETT, Heather, 229, 230, 235
- HOBBS, Thomas, 307
- HOWARTH, William L, 207
- JONES, Bessie W, 213, 214

- KAZIN, Alfred, 211
 KHAYATI, Abdellatif, 131
 KINCAID, Jamaica, 8, 9, 11, 12, 18, 22, 27, 41, 44, 49, 53, 58, 63, 65, 67, 73, 80, 86, 109, 112, 113, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 143, 144, 158, 161, 162, 166, 176, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 202, 203, 208, 214, 216, 222, 224, 238, 246, 249, 271, 282, 288, 291, 301, 306, 312, 314, 319, 320, 323
 KING, Bruce, 193
 LAPLANCHE, Jean, 147, 319
 LECERCLE, Jean-Jacques, 123
 LECLAIR, Tom, and Larry McCAFFERY, 212, 213, 246, 306
 LEJEUNE, Philippe, 190
 LESSING, Theodor, 293
 LIONNET, Françoise, 216
 LYONS, Bonnie, 205, 206, 207, 208, 209
 MALCOLM X, HALEY, Alex, 190, 211, 293, 319
 MATHIS, Ayana, 323
 McKAY, Nellie, 185
 MIANO, Léonora, 323
 MORRIS, Kathryn E., 188
 MORRISON, Toni, 8, 9, 13, 17, 18, 22, 23, 32, 35, 37, 42, 50, 54, 68, 74, 75, 86, 92, 94, 95, 104, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 139, 143, 148, 150, 152, 161, 164, 165, 169, 173, 176, 177, 182, 185, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 245, 246, 249, 250, 251, 261, 263, 274, 283, 284, 288, 290, 291, 294, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 318, 319, 322, 323
 MURPHY, Joseph M., 239
 Mythes, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 189, 196, 245, 253, 259, 261
 Négritude, 64, 65, 142, 177
 NISSEN, Axel, 170
 NORA, Pierre, 237, 251
 NORTHUP, Solomon, 317
 NOURBESE, Philip Marlene, 113, 115
 NOVAK, Philipp, 290, 291
 PATTERSON, Orlando, 68, 316
 POTKAY, Adam, 195
 RABOTEAU, Albert J., 86
 RAYNAUD, Claudine, 5, 173, 174, 306
 REDDY, Maureen T., 263
 REJOUIS, Rose-Myriam, 112
 RICHTER, David H., 305
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 301, 302, 315
 RUSHDY, Ashraf H.A., 218
 SARTRE, Jean-Paul, 158, 176, 177
 SAUSSURE, Ferdinand, 73
 SCHNEPEL, Ellen, 109
 SHOWALTER, Elaine, 304, 307, 317
 SPITZ, Ellen Handler, 162, 163
 STEPTO, Robert B., 165, 290
 Stratégies de survie, 4, 5, 8, 128, 131, 142, 144, 146, 217, 218, 224, 225, 228, 235, 256, 258, 261, 270, 305, 323
 TATE, Claudia, 306
 THOMAS, Louis-Vincent, 212, 245, 253, 254, 255, 257, 278, 317
 Trauma, 21, 143, 145, 146, 156, 158, 186, 203, 206, 207, 209, 215, 222, 227, 229, 232, 235, 237, 239, 252, 256, 292, 300, 312, 316, 320
 VICKROY, Laurie, 145, 147, 164, 174
 WALKER, Melissa, 308, 312
 WERNER, Craig, 192
 WEST, Elizabeth J., 82, 193, 200, 267, 269, 314
 WILLIS, Suzan, 219, 220, 221, 222
 WYATT, Jean, 320